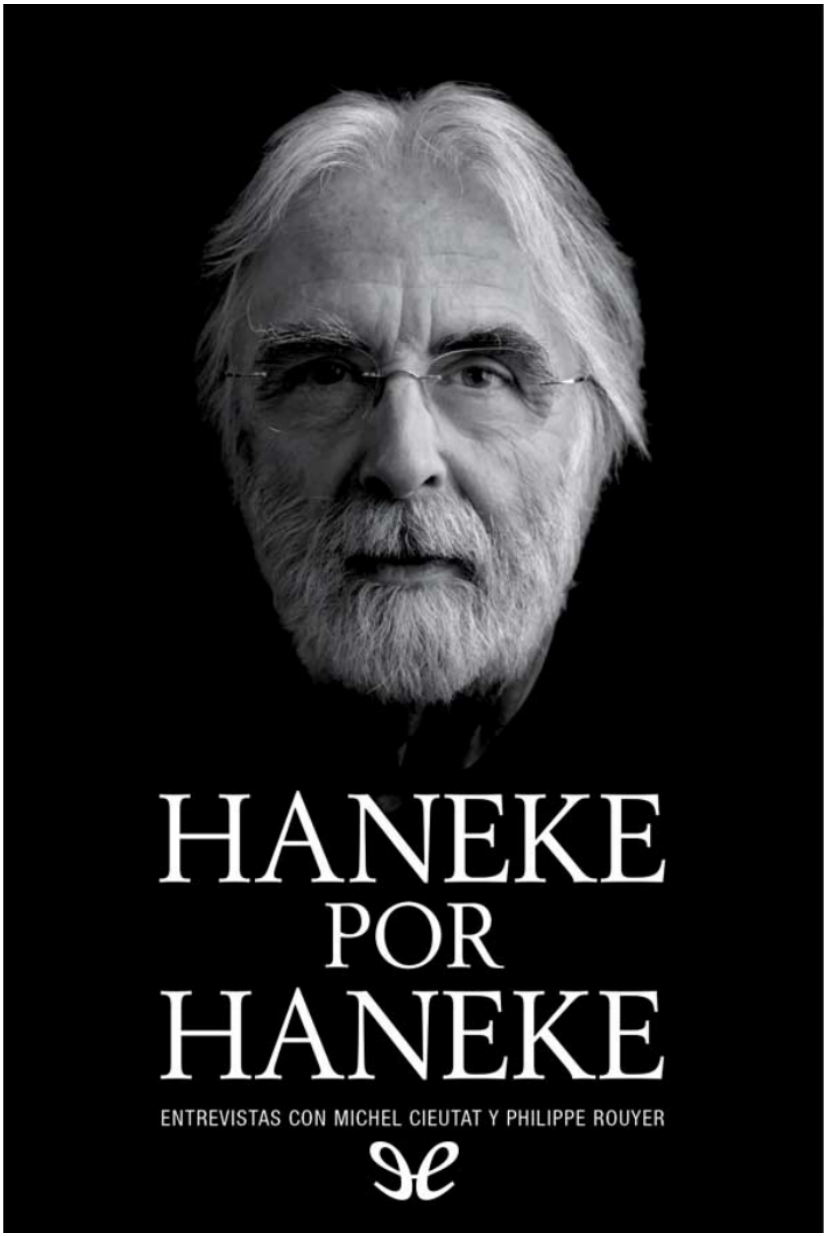


HANEKE POR HANEKE

ENTREVISTAS CON MICHEL CIEUTAT Y PHILIPPE ROUYER

Un libro fundamental para conocer la vida y obra de Michael Haneke. Una recopilación de entrevistas que se adentran en la vida de uno de los directores más relevantes de nuestro tiempo.

Michael Haneke (Munich, 1942), autor de películas como *La cinta blanca* o *Caché*, no es un cineasta habitual. Y este libro tampoco lo es. Fruto de más de cincuenta horas de entrevistas desarrolladas a lo largo de varios años entre París y Viena, cada capítulo, acompañado de fotos inéditas, permite al director de *Funny Games* o *Amor*, desarrollar sus teorías sobre el séptimo arte y su visión del mundo.

Michel Cieutat y Philippe Rouyer, críticos de la revista de cine *Positif*, entrevistan a Haneke sobre cada aspecto de su vida artística y personal. Comienzan conversando sobre sus años de juventud, sus inicios en el teatro para luego continuar con su trabajo en televisión y su carrera en el cine. La edición publicada en España incluye un nuevo capítulo con *Così Fan Tutte*, la ópera que Haneke dirigió para el Teatro Real y la reflexión sobre *Happy End*, su última película, presentada en el Festival de Cine de Cannes de 2017.

El retrato más completo de uno de los cineastas contemporáneos de mayor relevancia, que se descubre como un hombre riguroso y repleto de sentido del humor.

Un libro fundamental para los amantes del cine.

Michel Ciment & Philippe Rouyer & Michael Haneke

Haneke por Haneke

ePub r1.0
Titivillus 23.06.2026

Título original: *Haneke per Haneke*
Michel Cieutat & Philippe Rouyer & Michael Haneke, 2018
Traducción: Mathilde Grange
Retoque de cubierta: Titivillus

Editor digital: Titivillus

ePub base r2.1

Digitalización y OCR para Epublibre

HANEKE POR HANEKE

ENTREVISTAS CON
MICHEL CIEUTAT
Y PHILIPPE ROUYER

A la memoria de Jean-Marie Boehm
Michel Cieutat.

A mi hijo Melvil.
Philippe Rouyer.

Philippe Rouyer, Michel Cieutat y Michael Haneke.

PRÓLOGO A LA NUEVA EDICIÓN

Cinco años después de la publicación de la presente obra hemos vuelto a encontrarnos con Michael Haneke, siempre con las mismas ganas, primero en París y luego en Viena. De acuerdo con Manuel Carcassone, que ha ocupado el puesto del lamentado Jean-Marc Roberts en la editorial Stock, nos pareció que había llegado el momento de seguir con nuestras conversaciones para publicar una versión actualizada.

Desde el año 2012, Michael Haneke ha puesto en escena otra ópera de Mozart, *Così fan tutte*, que tuvimos ocasión de aplaudir en el Teatro de la Monnaie de Bruselas en junio de 2013. Y durante dos años intentó, sin éxito, sacar adelante la película *Flash-Mob*, antes de renunciar y dedicarse a *Happy End*, presentada en la Sección Oficial del Festival de Cannes en mayo de 2017.

Decir que con esta película Michael Haneke volvió a dividir a La Croisette no es hablar por hablar. Después de los triunfos internacionales de *La cinta blanca* y *Amor*, algunos no entendieron que el realizador quisiera regresar a una vena que ha explorado desde un principio, concretamente la fragmentación del relato mediante una forma coral. Es posible que muchos se sorprendieran al descubrir que los múltiples personajes pertenecían todos a una sola familia, pero aquí reside la fuerza y originalidad de la película. Asimismo, el hecho de que la historia transcurra en Calais dio alas a la imaginación de la prensa cuando se anunció durante la preproducción, pero decepcionó a aquellos que esperaban ver una película en torno a la inmigración. Ahora bien, ¿cómo podía Haneke abandonar sus costumbres y describir un entorno que no

conocía de primera mano? ¿Cómo podía, a estas alturas, hacer una película tesis? Hay inmigrantes en la película, desde luego. Pero en la pantalla ocupan el mismo lugar que los personajes de la película les asignan en su vida, la periferia. Son una especie de evidencia que rehúsan ver, cegados por sus problemitas y sus sufrimientos.

Happy End no tiene nada que ver con dar una lección de moral. Es una constatación lúcida, aunque nunca desesperada, del malestar de la clase burguesa en nuestras sociedades occidentales. «Estamos tristes, solos y solitarios», dice el cineasta. A pesar de vivir bajo un mismo techo y de los vínculos de sangre que unen a los personajes, no hay comunicación, les cuesta compartir los sentimientos. Hacia el final de la película hay una secuencia extraordinaria entre Jean-Louis Trintignant y su nieta, con la que intenta establecer una relación privilegiada. Pero antes de este momento excepcional, nos encontramos con todas las pistas que nos ofrece una puesta en escena sutil y atenta, que teje ecos entre cada fragmento de la trama dejando al público la puerta abierta para que saque sus conclusiones. Al igual que todas las anteriores películas de Haneke, *Happy End* no señala la más mínima respuesta a las numerosas preguntas que el espectador se planteará.

El realizador tampoco dio respuestas en la larga entrevista que nos concedió en febrero y junio de 2017 para escribir estos nuevos capítulos. Fiel a sus principios y a nuestras conversaciones anteriores, Michael Haneke se niega a reducir en palabras lo que expresa a través de las imágenes y los sonidos que plasma en la pantalla. A cambio, nos invitó con gran generosidad a entrar en las bambalinas de su creación. Desde la génesis de la puesta en escena de *Così fan tutte* hasta algunos secretos de fabricación de *Happy End*, nos ayuda a entender cómo evoluciona su arte. Nos atreveríamos a añadir que hacia una especie de madurez. Pero este libro no está para demostrarlo. El espectador debe forjarse su propia opinión, aunque esperamos que estos nuevos capítulos le faciliten abarcar mejor la obra compleja, en ocasiones molesta, pero siempre estimulante de uno de los más grandes cineastas de nuestra época.

Michel Cieutat y Philippe Rouyer.
Junio, 2017.

INTRODUCCIÓN

Once largometrajes con intérpretes conocidos en todo el mundo como Juliette Binoche, Isabelle Huppert, Daniel Auteuil, Jean-Louis Trintignant, Ulrich Mühe o Naomi Watts. Una multitud de premios y galardones internacionales, entre los que destacan dos Palmas de Oro concedidas en Cannes, la primera en 2009 por *La cinta blanca* y la segunda en 2012 por *Amor*. Sin embargo, este libro es el primero traducido al español dedicado a la obra del cineasta austríaco Michael Haneke.

El cine de Haneke es demasiado radical para que haya unanimidad de criterio. Por eso mismo, su rechazo del énfasis y su gusto por lo abrupto nos sedujeron desde que vimos su primer largometraje, *El séptimo continente*, descubierto en Cannes en 1989. Para contar un viaje inexorable de una familia cualquiera hasta la autodestrucción, Haneke se limitó a filmar tres días a un año de distancia. Esta decisión le permitiría establecer los cimientos de su cine: la imposibilidad de los personajes de expresar sus sentimientos; la insistencia en objetos cotidianos; la fascinación por las imágenes fijas o animadas; el valor de la elipsis y del fuera de campo, y la inusual atención que presta a la banda sonora. Todo lo anterior son rasgos que no tienden a proscribir la emoción, sino a desviarla y contenerla de una forma elegante.

El deseo de alcanzar la verdad de los seres y de las situaciones mediante el artificio que supone la recreación de imágenes y de sonidos es el núcleo del cine de Haneke. El cineasta lo siente desde la escritura del guion, que redacta siempre solo, con la idea de inventar en cada ocasión la forma que dará cuerpo a la historia. *El vídeo de Benny*, su segundo largometraje, rodado en 1992, enmarca

su reflexión en torno a la representación de la violencia, mientras que *71 fragmentos de una cronología del azar*, de 1994, disgrega la reproducción de la realidad para recalcar sus múltiples facetas. Es posible pasar revista a toda su filmografía, desde *Código desconocido* (2000), que enlaza destinos para marcar los límites de una fraternidad utópica, a *Caché (Escondido*), (2005), que se reviste de los oropeles del thriller para mostrar un sentimiento de culpabilidad del que nadie puede escapar. Incluso cuando decide rehacer una película suya, Haneke inventa una forma inédita. *Funny Games USA*, (2008) sigue siendo el único ejemplo en el cine de un remake que realmente retoma el original *Funny Games*, (1997) plano a plano, con otros actores, pero con ejes y movimientos de cámara idénticos al original.

La singular forma que tiene Haneke de fundir sus propias obsesiones en universos tan etiquetados como los del cine policíaco, las películas corales, incluso de la tragedia, tiende a que su estilo sea reconocible de inmediato. La misma mirada planea sobre el pueblecito alemán de *La cinta blanca*, la Viena contemporánea de *La pianista* o los Estados Unidos imaginados de *Funny Games USA*., la mirada del artista inquieto que ve en el arte la única manera de aceptar la realidad.

La consideración fantasmagórica de su origen austríaco, al que se añade una media verdad sobre su vocación frustrada de pastor, su reputación de déspota en los platós y la aparente austeridad de su silueta han bastado para que el cineasta fuera caricaturizado como sermoneador. Sin embargo, en su juventud, Haneke se interesó más por la filosofía que por la religión, empujado por el ingenuo deseo de encontrar respuestas a sus preguntas existenciales, antes de entender que la literatura, el teatro y el cine le permitirían realizar una búsqueda más conveniente. Hasta *Amor*, su penúltima película, que plantea un comportamiento imposible ante el sufrimiento del ser amado, el cine de Haneke explora y rasca donde la vida duele, desestabiliza al espectador y le invita a cuestionar sus certezas.

Ahora bien, es necesario saber descifrar unas películas que captan los matices y las ambigüedades de la realidad. Ni los padres de Benny, que encubren el asesinato cometido por su hijo, ni el

presentador de televisión de Caché (Escondido), incapaz de sobrellevar un pasado vergonzoso, son unos cabrones. Sus actos revelan simplemente su pánico, en ocasiones su cobardía, pero la puesta en escena jamás les juzga ni muestra qué actitud hubieran debido adoptar. No cuesta mucho pensar que, en la misma situación que los protagonistas, no nos habríamos comportado mejor… Este enfrentamiento con películas espejo no es relajante ni tranquilizador. Las películas de Haneke nunca nos permiten imaginar que todo acabará bien. Reiteran que nada se arreglará nunca para ayudarnos a aprender a vivir con esa idea. Cada uno es libre de escoger las redondeces del universo de Disney, que pesan bien poco ante las realidades de este mundo, tal como sugieren las máscaras del ratón Mickey barridas por las pulsiones mortíferas de Don Juan en la puesta en escena de Mozart realizada en París por Haneke en 2006.

Las máscaras de Mickey que llevaba el personal de limpieza que desea montar una fiesta en su lugar de trabajo (concretamente una de las torres de la Defensa) reflejan el humor particular de Haneke. Un humor muy negro que reencontramos en todas sus películas y que hace hincapié en la distancia que separará siempre la realidad de su representación. Pensamos, claro está, en los chistes ruines de los dos jóvenes asesinos de *Funny Games*. ¿Una provocación gratuita? En absoluto, sus bromas interpelan directamente al espectador y aumentan el horror de las situaciones, creando un desfase insostenible. Haneke pidió a los actores que encarnaban a las víctimas que su interpretación fuera trágica, y a los asesinos, que fuera cómica.

Se esconden toques de humor en las peleas entre madre e hija y en los delirios sadomasoquistas de *La pianista*, como ocurre en algunos vuelcos de *La cinta blanca*. Los telefilms de Haneke ya cultivaban esta paradoja e introducían toques de humor en medio del drama.

Los diez primeros telefilms de Haneke, inéditos en DVD (excepto *El castillo*) por razones de derechos, son poco conocidos del público español. Rodados en su mayoría antes de su debut en el cine, se hacen imprescindibles para la comprensión de su obra. Desde *Und was kommt danach*…, su primer intento en 1974, donde intenta alejarse de sus orígenes teatrales, pasando por *Lemminge*, un

ambicioso fresco en dos partes que fue su primer guion original en 1979, hasta *El castillo*, adaptado de la novela de Kafka en 1996, que fue su último trabajo para televisión y la primera oportunidad de dirigir a la pareja de actores formada por Ulrich Mühe y Susanne Lothar, todos representan mucho más que simples borradores para futuras obras maestras. Y aunque la mitad de sus telefilms sean adaptaciones literarias cuya primera vocación es homenajear los textos originales, en todos experimenta con la dramaturgia. Desde sus comienzos, Haneke ha considerado cualquier nuevo proyecto como un desafío. Nos ha parecido obvio integrar sus telefilms en este libro. Para plasmar el gesto del artista, no debíamos dejar nada de lado: los años de formación, el nacimiento de su pasión por la música, la experiencia radiofónica, los años de teatro, los inicios en televisión y la plenitud de su arte en el cine, sin olvidar un escarceo por la ópera.

Habíamos hablado con Michael Haneke en varias ocasiones para realizar entrevistas destinadas a la revista *Positif*. La idea de dedicarle un libro que recogiera una serie de entrevistas nació a raíz de un encuentro particularmente estimulante con motivo del estreno de *La cinta blanca*. Sus palabras siempre son precisas y apasionantes, y Haneke forma parte de esos realizadores cuyas películas se parecen a su forma de hablar. Apoyados por nuestro editor
Jean-Marc
Roberts, que nos dio libertad total con la condición de que volveríamos a empezar desde cero, sin utilizar las entrevistas que ya habían sido publicadas, grabamos unas cincuenta horas de charlas escalonadas en casi dos años entre París y Viena. Trabajamos por bloques de varios días en sesiones de cuatro a cinco horas seguidas, sin pausas, por la tarde. Solíamos cenar juntos en un buen restaurante, casi siempre con Susie, la esposa del cineasta, que también es su primera lectora y espectadora, su figurante fetiche y una gran ayuda en la disposición de los decorados. Michael Haneke mostró una disponibilidad excepcional para la buena consecución del proyecto y aceptó hablarnos en francés. Asimismo, se empeñó en releer cada una de las páginas, corrigiendo y cambiando el texto sin nunca censurarlo, para que sus palabras fueran aún más precisas. Incluso más que las entrevistas en sí, esta minuciosa

relectura nos ofreció una ilustración exacta de Haneke trabajando: pudimos ver su energía, su impaciencia y su determinación al servicio de un perfeccionismo sin fisuras. Haneke no mitigó la convivencia de nuestros intercambios, tampoco la vitalidad de su pensamiento ni su sentido del humor. Esperamos que el resultado ofrezca el retrato más fidedigno posible del hombre y del creador.

Siguiendo el modelo histórico del famoso documental *Hitchcock/Truffaut*, hemos sido fieles a la cronología de la obra durante nuestras conversaciones y en la transcripción, exceptuando las últimas películas para televisión, que reagrupamos en un solo capítulo por comodidad, así como las dos *Funny Games*. Haneke no eludió ninguna de nuestras preguntas; únicamente rehusó, con feroz determinación, dar una interpretación de sus películas. No será aquí donde descubriremos quién es el autor de las fechorías de *La cinta blanca* ni lo que dicen los dos niños en el último plano de *Caché (Escondido)*. Pero importa poco porque lo esencial no está ahí, sino en el cuidado puesto en la composición de las intrigas, en la precisión de la dirección de actores o en la elaboración de una puesta en escena que muestra la mirada del autor al mundo. Si la lectura de estas páginas contribuye a que se entienda mejor y se ame más el cine de Haneke, habremos cumplido con nuestro objetivo.

Michel Cieutat y Philippe Rouyer.
Mayo, 2012.

1

Crecí en el campo – Cómo descubrí la música – Primeros recuerdos del cine – Hacerse pastor – Airado contra todo – Estudiante de filosofía – Comienzos en la radio y en la prensa – El más joven *Dramaturg* de Alemania – 1968 y el terrorismo – Bergman, Bresson y el cine de autor – Mis películas favoritas.

A menudo ha dicho que una biografía no aclara una obra…
Así es, porque se limita el alcance de las preguntas que plantea una película al indicar que están ligadas a la biografía del realizador. Ocurre lo mismo con los libros. Siempre quiero enfrentarme directamente a la obra, sin buscar explicaciones en otra parte. Por eso me niego a responder preguntas de tipo biográfico. No hay cosa que me saque más de quicio que escuchar: «¿Qué clase de persona es ese Haneke para hacer películas tan sombrías?». Me parece tonto y no quiero entrar en ese falso debate.

Aun así, vamos a hacerle preguntas referentes a su juventud.
Será una decepción para todos, porque no tuve una infancia triste. Soy una persona muy normal. Quizá cueste creerlo, pero es verdad.

Su padre era actor y director, su madre, actriz. Creció en un medio artístico que debió influirle…
En absoluto porque no me criaron mis padres. Crecí en casa de la hermana de mi madre, en el campo, en una finca muy grande. Estaba en Wiener Neustadt, una pequeña ciudad a cincuenta kilómetros al sur de Viena, donde situé la acción de la película *Lemminge*.

Pero a su tía le interesaba la música, ¿no le marcó el ambiente musical en sus primeros años?

No mucho. Aunque hubiera podido marcarme, ya que había un músico en la familia. Al acabar la guerra, mi padre, que era alemán, regresó directamente a su país y no volvió a Austria. Mi madre se casó de nuevo con un compositor judío, Alexander Steinbrecher, que se fue a Inglaterra huyendo del nazismo y se convirtió en *Kappelmeister*, o sea director musical, del Burgtheater.

Es muy melómano…

Pero no por mi familia. Me entusiasmó el encuentro con la música misma. Cuando era niño, mi tía quiso, de acuerdo con lo que mandaba la tradición para el hijo de una familia burguesa, que aprendiera a tocar el piano. Al principio, lo aborrecí. Incluso quise dejarlo. Debo añadir que, mientras tocaba, mi tía siempre estaba a mi lado, repitiendo: «¡Desafinas, desafinas, desafinas!». Pero un día, lo recuerdo perfectamente, tendría unos diez años, en Todos los Santos la familia entera había ido al cementerio y yo no había querido acompañarles. Por la radio oí una música que me pareció extraordinaria. Al final de la pieza dijeron que era *El Mesías*, de Haendel. Para mí fue una revelación. Hasta entonces solo me había interesado por los *Schlager*, las canciones de éxito. A partir de ese momento empecé a escuchar música clásica y unos pocos años después —debía tener trece años— se estrenó *Mozart*, una película muy kitsch[1], con Oskar Werner, que estaba absolutamente genial en el papel protagonista. Cuando regresé a casa, reuní mis ahorros y fui a comprarme las partituras de todas las sonatas de Mozart. Empecé a trabajar como un loco, sin parar. Mi pasión por la música me viene de esa época. Soñé con ser pianista, claro. Por suerte, mi padrastro me escuchó mucho. Él componía *Singspiele*, unas obras cercanas a la ópera cómica, y también lieder. Varias piezas suyas que casi han caído en el olvido hoy en día tuvieron mucho éxito en Austria. Era un hombre muy culto, que había sido una especie de niño prodigio con el piano. Cuando empecé a componer pequeñas piezas ingenuas —me había lanzado a escribir una misa, nada menos—, me dijo que estaba muy bien, pero que quizá sería mejor dejar de pensar en ser compositor.

¿Su primer impulso creativo tuvo que ver con la música?
Sí. Luego, con la pubertad me volqué en la poesía, como muchos adolescentes en aquella época.

Beatrix von Degenschild y su hijo Michael.

Fritz Haneke, el padre de Michael.

¿Recuerda qué fuentes le inspiraban? ¿Leía mucho?
Siempre he leído mucho. En esa época no había televisión.

¿Qué clase de adolescente era? ¿Le gustaba vivir en la naturaleza?
La finca familiar estaba en medio del campo, pero también teníamos una casa en la ciudad vecina, Wiener Neustadt, donde crecí y fui al colegio. De adolescente, me sentía frustrado viviendo en el campo porque no había nada que hacer. Sin embargo, nunca me aburrí. Siempre leía, escuchaba música. Como cualquiera de mi generación, no tenía ordenador ni televisión. Pero hacíamos muchas cosas en grupo, como jugar al pimpón y al ajedrez.

¿Hacía mucho deporte?

Sí. Estaba algo delgado, y mis padres le preguntaron al médico qué era lo mejor para incrementar mi desarrollo. Recomendó la esgrima, un deporte que me gustó mucho. La practiqué hasta los dieciséis, diecisiete años; no se me daba mal.

¿Compitió alguna vez?
Sí, y me gustó. Luego ya no tuve tiempo. Otro deporte que practiqué desde muy joven fue el esquí cada invierno, en Bad Gastein. Incluso diré que era una norma para la burguesía austríaca, se me daba bien. Incluso gané una competición municipal una vez. Hoy todavía me encanta esquiar. Mi mujer y yo vamos regularmente a practicarlo a Zürs, en la sierra Arlberg.

¿Tenía muchos amigos en Wiener Neustadt, salía mucho?
No tengo recuerdos de cuando era pequeño. Pero en cuanto entré en el instituto, hacia los diez u once años, formé parte de un grupo de chicos. En esa época, las escuelas no eran mixtas. Tan solo en las clases de baile, cuando teníamos unos diecisiete años, los chicos entraban en contacto con las chicas. Dicho eso, mi familia poseía una finca a unos kilómetros de Wiener Neustadt que daba directamente al lago y donde pasaba todos los veranos. Allí, con los hijos de los vecinos, todos de la burguesía local, formábamos un buen equipo de chicos y chicas.

De niño también estuvo en Dinamarca, ¿por qué?
Para mí fue un episodio muy triste que evoqué en mi ensayo acerca de *Au hasard Balthazar*, de Robert Bresson[2]. Ocurrió inmediatamente después de la guerra. Mi madre y mi tía pensaban que por mi delgadez me sentaría bien participar en un programa que los países vencedores organizaban para ayudar a los niños de los países vencidos. Creían que Dinamarca, con su gran producción de mantequilla, ayudaría a su niño enclenque. Pero no imaginaron lo que representaría para un niño de cinco años, que nunca se había alejado de su hogar, encontrarse en el seno de una familia extranjera de la que no sabía nada. Fue una auténtica conmoción para mí. Hasta el punto de que, cuando regresé al cabo de tres meses, no hablé con nadie durante varias semanas.

¿Qué hacía allí?

¡Nada! Intentaron hablarme un poco en alemán, explicarme cosas, pero me sentía totalmente perdido. Recuerdo que había un columpio con una barra metálica delante para sujetarse y que me rompí un diente al darme con ella. Lo único que se me quedó grabado de mi estancia fue el recuerdo de un cine muy largo cuya sala daba directamente a la calle y donde vi una película sobre África. Después de la proyección, me encontré de golpe en la calle, llovía, y no acababa de entender cómo podía haber regresado tan deprisa de África a Dinamarca.

¿Cuál fue su relación con el cine en su juventud?

La primera vez fue aterradora. Mi abuela y yo fuimos a ver *Hamlet*, de y con Laurence Olivier, pero pasé tanto miedo que me puse a llorar ruidosamente. Tuvimos que irnos para no molestar a los otros espectadores. Pero, claro, no sé si de verdad recuerdo el episodio o si mi abuela me lo contó más tarde. Luego vi muchas películas, pero no de autor, no había salas de arte y ensayo en la ciudad. Veía películas alemanas de éxito.

¿Krimis, cine policíaco?

Más bien los *Schlagerfilme*, un género de comedia musical alemana, también melodramas. Y cuando ponían una película para niños, mejor aún. Más tarde, para la primera película en Cinemascope, *La túnica sagrada*, se abrió un nuevo cine en Wiener Neustadt, y recuerdo la sensación que me invadió delante de esa gran pantalla. Todo el mundo quería conseguir entradas. Entonces teníamos verdaderas ganas de ver cine. Durante toda mi juventud, en cuanto tenía un poco de dinero, iba al cine. Pero no era el único, todos mis amigos hacían lo mismo.

Verían muchas películas americanas…

Cuando llegaron las películas con James Dean fue como una especie de culto, lo mismo que *Semilla de maldad*, con Glenn Ford, que nos permitió oír rock por primera vez, concretamente la canción «Rock Around the Clock». Recuerdo que aún no era lo bastante mayor para verla cuando se estrenó. Había policías de civil en la entrada que comprobaban la documentación de los que no parecían tener la

edad requerida. Intentábamos colarnos, esperábamos los momentos en que no estaban. Pero no conseguí entrar para ver esa película. Solo la vi mucho más tarde. De hecho, no había tantas películas americanas, sobre todo pasaban cine alemán.
No descubrí el cine de autor hasta la universidad. Excepto las películas de Ingmar Bergman, que eran muy conocidas y pude apreciar desde mis años en el instituto. Entonces aún no se consideraba a Bergman como un cineasta elitista. La película *El silencio* provocó un escándalo y todo el mundo quería verla. No he vuelto a encontrarme con una cola tan larga delante de un cine en Viena. Ese éxito hizo que pudiera ver todas las películas siguientes de Bergman y otras como *El manantial de la doncella*, que fueron ampliamente distribuidas en Austria.

¿Iba a ver esas películas porque se hablaba de ellas o porque había leído críticas que las analizaba?
Al principio porque se hablaba de ellas, desde luego. Oíamos decir que era interesante e íbamos a verla. Pero no por razones cinematográficas. Íbamos por el contenido, los problemas que tenían que ver con la religión. El enfoque estético llegó después, cuando era universitario, gracias a las clases en las que me inicié.

Hace poco ha dicho que leía mucho de joven, ¿recuerda algunos títulos?
No recuerdo lo que leí de niño. Pero sí sé que al llegar a la pubertad, leí mucho. Sobre todo historias de amor. Me impresionó *La dama de las camelias*. En el instituto estudiamos a algunos escritores franceses, como Francis Jammes, pero mi libro favorito era *El gran Meaulnes*, de Alain Fournier. Durante mucho tiempo fue mi libro de cabecera. También leí, claro está, a Heinrich Heine, así como a todos los clásicos que debíamos estudiar y que me gustaban. Luego seguí con Eichendorff y otros románticos. Son lecturas que corresponden a la sensibilidad de una edad y que, por desgracia, no vuelven a leerse después, a pesar de ser muy buenos libros. A los quince años, naturalmente, adoraba a Dostoievski. ¡Por fin me entendía alguien!

¿Recuerda cuál fue la primera novela de Dostoievski que leyó?

La que creo que es la mejor, *Los endemoniados*. Es un libro increíble. Pero ningún libro de Dostoievski es malo.

¿Debía ser el más culto, incluso el intelectual, de la pandilla?

Todos éramos burgueses, teníamos el mismo nivel cultural. Pero es cierto que en la pandilla siempre fui el «artista». Quería montar una compañía de teatro. Algo que nunca conseguí.

La madre de Michael. Actriz.

La tía de Michael.

Y los pequeños poemas que escribía, ¿se los enseñaba a los amigos?
A los amigos no, ¡a las amigas!

¿Y les gustaban?
Se sentían muy complacidas. También escribí una pequeña colección de poemas para mi madre, y un amigo que tenía muy buena letra los caligrafió. Un poema por página, como regalo para el Día de la Madre.

A pesar de tener una vida muy ocupada como actriz, ¿pudo vivir con su madre?
No, pero iba a verla muy a menudo a Viena.

¿La vio en los escenarios entonces?
Pocas veces. La primera vez era muy pequeño. Fui a verla con mi abuela en una obra de Ferdinand Raimund, *Der Verschwender*, un clásico austríaco donde interpretaba a la reina de las hadas. Cuando apareció a bordo de una canasta suspendida en el aire, grité: «¡Miren, es mi mamá!». Toda la sala se rió. Volví a verla varias veces en los escenarios, pero no muy a menudo.

Hace un momento ha mencionado el proyecto de formar una compañía con sus amigos…
Sobre todo era para hacerme el interesante.

¿Hacerse el interesante como actor, como director?
¡Como todo! Protagonista, director de la compañía, director teatral e incluso autor de la obra. Había unas ruinas a unos cinco kilómetros de Wiener Neustadt, un lugar muy bello al que íbamos a menudo en bicicleta y donde escribí una nueva versión de *Electra* para una joven a la que conocía. Ella debía aprenderse el texto. Fue un desastre, pero en la época estaba muy orgulloso.

¿Ha conservado algún poema de entonces, o esa obra?
No. Aún debo tener alguno de los ensayos que redacté de joven, pero dejamos muchas cosas atrás en nuestras mudanzas.

¿Fue a clases de Teatro?
No, aborrecía cualquier tipo de escuela a partir de la pubertad. Me rebelé.

¿Se rebeló contra qué?
Contra todo. Lo aborrecía todo. Me parecía que se ejercía una presión insoportable sobre mí. Había decidido dejar Wiener Neustadt y ser actor. Mis padres lo eran, yo también podía serlo porque, además, estaba convencido de tener talento. Una mañana salí del instituto e hice autoestop hasta Viena para presentarme a las pruebas del Reinhardt Seminar, una escuela de arte dramático de la que había oído hablar. Sin decirle nada de esta escuela, ya había hecho una prueba delante de mi madre para que me dijera si tenía o no tenía talento. Naturalmente, le había parecido fantástico,

por lo que estaba seguro de que lo conseguiría. Había escrito a la escuela para apuntarme. Debía preparar tres textos y escogí un monólogo de *Hamlet*, un extracto de una charla bastante cómica con el diablo de *Jedermann*, de Hugo von Hofmannsthal, y el *Heiligenstädter Testament*, de Beethoven, un testamento del compositor con cuya lectura había impresionado a mi madre. Pensé iniciar la prueba con el diablo, pues era lo que peor se me daba. Solo empezar, supe que estaba execrable. Pensé que con *Hamlet* todo iría mejor. No me dieron la oportunidad de seguir interpretando. Nada más acabar la primera prueba, dijeron: «¡Sí, gracias!», lo que reforzó mi idea de que no lo había hecho bien. Esperé todo el día para tener los resultados, pero cuando colgaron la hoja en la que no aparecía mi nombre, ¡no podía creerlo! Volví a casa y no dije nada a nadie, excepto a mi madre, a la que pregunté por qué no me habían seleccionado. Indagó entre sus compañeros de profesión y le dijeron que tenía la voz mal impostada. Más bien creo que estuve pésimo. De todas formas, fue el final de mi carrera de actor. Luego, como no soportaba el instituto, decidí dejarlo. Ya me habían hecho repetir una asignatura porque había rehusado llevar cuadernos.

¿Qué es lo que no aceptaba, la autoridad o las materias que enseñaban?

¡Todo! Estaba en contra de todo.

¿Incluso de la enseñanza literaria?

No, en eso era una estrella. Al igual que en música. A estas dos clases siempre llevaba los cuadernos y sacaba las mejores notas. Pero en todo el resto suspendía.

¿Cuánto tiempo duró este comportamiento?

Bastante tiempo. Incluso se acentuó durante la pubertad. A los dieciocho años obtuve el permiso de conducir para motos porque me había comprado una motocicleta vieja por poco dinero. Era el mes de marzo y decidí irme a Francia. Me marché bajo la nieve. Tardé una semana en llegar a París. Una vez allí, me quedé tres meses en casa de unas personas muy simpáticas: el padre había sido prisionero de guerra en Austria y había trabajado en la finca de mi

tío, que le trató bien. Vino de vez en cuando con su familia para darle las gracias y le había ofrecido cobijarme en París cuando quisiera. Y eso hizo, a pesar de vivir muy modestamente: tenía siete u ocho hijos en una casa pequeña. Cuando llegué, me dejaron una habitación para mí solo, sus hijos se amontonaron en otra, en agradecimiento a cómo le había tratado mi tío. Me quedé sin dinero al cabo de tres meses y regresé a casa.

¿Qué hizo durante este tiempo en París?
No mucho. Me alojaba a las afueras e iba a recorrer París en moto. Cuando por fin volví para reemprender mis estudios, no fui recibido con mucho entusiasmo en el instituto, pero mi tía era muy diplomática. Habló con los profesores, les explicó que debían entender a un chico tan sensible como yo… Entonces comprendí que debía hacer un esfuerzo y estudiar para acabar el bachillerato. Y eso hice.

¿Decidió ponerse a trabajar durante su viaje a París?
Sí, más o menos. Pensé que había ido muy lejos, pero al fin y al cabo no había cambiado nada. Así me di cuenta de que todo dependía de mí.

Su familia, su tía, su madre eran bastante indulgentes con usted para la época, le dejaban descubrir las cosas por sí mismo.
No era fácil para ellas, pero con un chico tan testarudo como yo, ¿qué otra cosa podían hacer? Fueron muy inteligentes reaccionando así.

Cuando aprobó el bachillerato, tuvo que pensar en el futuro, en la universidad…
Sí, y fueron las mejores vacaciones que jamás he vivido. Decidí estudiar Filosofía.

¿Porque se hacía muchas preguntas existenciales?
Hablábamos mucho del existencialismo francés, estaba de moda. Hoy en día, los jóvenes miran hacia Estados Unidos. Para nosotros, el país ideal era Francia. Todos los jóvenes interesados en la cultura

se sentían fascinados por Francia, Sartre, Camus, la Nouvelle Vague…

Durante la adolescencia, se sintió muy atraído por la religión…

Fue antes de que la pubertad se hiciera sentir mucho. Durante un tiempo jugué con la idea de convertirme en pastor. No era una vocación seria. Pero sí puedo decir que las preguntas que me planteaba entonces ya eran existencialistas.

Hay una diferencia entre querer ser pastor y ser existencialista.

Nunca fui existencialista, y mi evolución espiritual fue como la de cualquier adolescente. Al principio se busca una respuesta a los miedos, a los deseos. Luego se conoce al otro sexo y todo se canaliza en otra dirección. Primero fue Dios, y luego las chicas. Dicho así puede parecer frívolo, pero todos los jóvenes pasan más o menos por estas etapas.

¿Su familia era muy religiosa?

Para nada. En casa nadie iba a la iglesia, pero tampoco se hablaba mal de la religión. La iglesia no era el centro de nuestros intereses.

¿No le enseñaron a rezar?

Sí, en el colegio. A los protestantes se nos administra la confirmación a los catorce años. Se nos prepara, debemos aprender bastantes cosas, no solo a rezar. Me interesó mucho. Recuerdo que sentí un auténtico temblor interno la primera vez que comulgué en una iglesia donde no cabía un alfiler. Estaba de rodillas y me recorrían escalofríos por la emoción. Fue extraordinario. Pocas veces se viven momentos tan intensos, pero duró un tiempo y luego se acabó.

¿Su breve vocación de pastor surgió de esa intensa emoción?

No, más bien creo que se trataba de una simple coquetería ligada a la idea de ser el elegido. A esa edad se hacen las cosas en serio, pero de forma bastante simplista.

A pesar de dejar atrás la posibilidad de ser pastor, no abandonó su reflexión existencialista.

Cuando uno empieza a plantearse preguntas existencialistas, no se olvidan de un día para otro. De hecho, no abandoné la idea de convertirme en pastor la tarde que conocí a una chica guapa, todo ocurrió poco a poco.

Con semejantes preocupaciones, debió de ser un buen estudiante de Filosofía.

¡Ni siquiera! Para ser buen estudiante de Filosofía, como de cualquier otra disciplina universitaria, hace falta una memoria prodigiosa. Y no era mi caso. Además, no fui a la universidad para hacerme profesor ni tener una profesión, no me preocupaba el futuro ni cómo me ganaría la vida. Buscaba respuestas a las preguntas existencialistas que me asediaban. Pero la única respuesta que conseguí entonces, ¡es que no hay respuesta! Lo que ya es un paso adelante. Cuando ingresé en la universidad, imaginaba que unas personas muy sabias me explicarían el mundo.

Michael Haneke a los 18 años.

¿Qué filósofos estudió en la universidad?

Debía estudiar a Schopenhauer, Kant y Hegel; este último me causó grandes problemas, porque usa un idioma que apenas puede descifrarse. Pero me gustaron mucho, aunque no estaban incluidos en el programa, Pascal y Montaigne. El pensamiento de Pascal es de una claridad refrescante. A pesar de no ser creyente, siempre es un placer leerle. Contestó mejor a mis preguntas que Hegel, cuyo pensamiento es demasiado abstracto y obliga a trabajar mucho para intentar entender lo que dice. Luego pasé a Wittgenstein… De hecho, ninguno de los filósofos que me interesaban estaba incluido en el programa oficial.

¿Qué le aportó Wittgenstein?

Me hizo entender que no podría ser filósofo. Recuerdo un seminario organizado por un profesor en el que un alumno realizó una exposición para poner en duda matemáticamente las tesis que expone Wittgenstein a partir de fórmulas en su *Tractatus*. El alumno era tan brillante que me dije a mí mismo que jamás alcanzaría su nivel, y eso me deprimió.

El otro filósofo que le gustó en aquella época era Theodor Adorno.

Otro filósofo al que no estudié en la universidad. Empezó a ser muy conocido hacia 1968, pero antes ni se hablaba de él en la Universidad de Viena. Le descubrí cuando mi profesor neohegeliano se centró durante todo un semestre en Nietzsche y en *Doctor Fausto*, de Thomas Mann. Adorno jugó un papel muy relevante en la escritura del libro y me entraron ganas de leer algunos textos suyos. No todos, pues son muy numerosos. No tardó en convertirse en mi guía intelectual en lo que respecta al arte y a la sociedad. En cuanto a *Doctor Fausto*, incluso hoy en día sigue siendo mi libro preferido.

¿Por qué le marcó tanto?

Porque en este libro, Thomas Mann se interesa por lo que queda de los recursos ofrecidos por la cultura después del horror y la barbarie del fascismo. Adrian Leverkühn, el protagonista, es un gran compositor que llega tan lejos en su arte que lo convierte en la negación de la cultura tradicional, que ha perdido la credibilidad por los acontecimientos a los que estaba ligada. Y así, en su ultimísima creación, la música se reduce a un grito, a un aullido. Una de las claves del libro es el paralelismo que Mann establece entre la descomposición de Alemania y la del protagonista, que por desesperación llega a hacer un pacto con el diablo. A la vez, el destino de Leverkühn remite al de Nietzsche, cuyos escritos, gracias a unos tremendos malentendidos, acabaron por preparar el advenimiento del fascismo. Por lo tanto, puede leerse *Doctor Fausto* como una biografía indirecta de Nietzsche trasladada al mundo musical. Pero el discurso de Thomas Mann es tan complejo, mezcla tantas referencias y conceptos, que es imposible resumirlo en unas pocas frases.

¿Hasta dónde llegó en la universidad?

Hasta cuarto curso, aunque el último año ya había empezado a trabajar. Debía cumplir con mis obligaciones, me había casado y esperábamos un hijo. Empecé como obrero en una fábrica, luego arreglé calefacciones y más tarde fui cajero en Correos. A la vez también trabajaba para la radio y la prensa.

¿Cómo pudo acceder a la radio y a la prensa si carecía de experiencia en ese sector?

Me había puesto en contacto con varios periódicos para ofrecerles algunos relatos que había escrito. En cuanto a la radio, tenía una carta de recomendación de alguien que conocí en Wiener Neustadt y que era profesor en una universidad estadounidense. Mientras estaba en el instituto le enseñé lo que escribía, y me apoyó y alentó. Gracias a él, me puse en contacto con el encargado del servicio cultural de la radio austríaca, que me encargó críticas de libros, y para los domingos, adaptaciones radiofónicas de novelas literarias divididas en capítulos de media hora de duración. Al mismo tiempo, también publicaba críticas cinematográficas en la prensa escrita. Así empecé a ganarme la vida. Eran unos ingresos muy modestos, pero el trabajo me gustaba mucho. Luego, a través de mi padre, que ya no era actor, sino director de casting de los telefilms de la cadena de televisión ZDF, pude hacer unas prácticas de tres meses en la cadena Südwestfunk de
Baden-Baden.

Fue en 1967 y pasé de un mundo absolutamente apolítico a otro en ebullición. Me interesó mucho descubrir puntos de vista totalmente nuevos. Tuve la suerte de sustituir, durante las prácticas, a alguien que se había jubilado. Era *Dramaturg*, un puesto que no existe en la televisión francesa, me parece. Consiste en leer los guiones que llegan a la cadena, seleccionar los mejores y seguir la producción de estos telefilms hasta su finalización. Hacía un año que buscaban a alguien para reemplazarle, pero ninguna persona de las que se habían presentado valía y se quedaron conmigo. Así fue como me convertí en el *Dramaturg* de televisión más joven de Alemania. A partir de ese momento llevé una vida normal con un verdadero salario y horarios de oficina.

¿Cómo vivió el inquieto periodo de los años 1967-1968?

Como le he dicho antes, en Baden-Baden todo era nuevo para mí. Mucho más tarde me enteré de que también había un movimiento contestatario en algunos círculos de Viena, pero como no me movía en esos ambientes y no se hablaba mucho de sus actividades, desconocía su existencia. En

Baden-Baden

todos los de mi edad participaban en el debate. El director de programación era un periodista muy famoso, Günter Gaus, que tenía un programa titulado *Zur Person*, al que invitaba a personalidades conocidas. Se portaba como un auténtico juez y hablaba con suma precisión. Los invitados siempre eran personas complejas, como Rudi Dutschke[3], que demostró ser brillante. A todo el mundo le encantaba el programa.

¿Se implicó personalmente en los diversos movimientos contestatarios?

No del todo. Estaba de acuerdo con algunas ideas, pero nunca he sido de los que bajan a luchar en la calle. Soy demasiado cobarde. Es más, contaré algo que me pasó mucho más tarde en Francia, en Avignon. Me había separado de mi primera mujer y vivía con una actriz. Nos encontramos en medio de una manifestación de campesinos que tiraban manzanas a la calle cuando, de golpe, aparecieron los antidisturbios con escudos transparentes para cargar contra la gente. Eché a correr a toda velocidad, y al cabo de un momento me pregunté dónde estaba mi chica. Luego ella me puso verde, con razón. Me sentí muy avergonzado.

Pero en la radio, ¿no incitó a los oyentes a pasar a la acción?

No. A pesar de compartir muchas de estas ideas, tampoco me interesaba tanto por la política. Lo mismo ocurre con mis obras como cineasta, hablo de la sociedad, pero no lo hago desde un punto de vista ideológico.

Sin embargo, que sepamos, durante el Festival de Berlín del

año 2000 firmó una petición contra Jörg Haider, líder de la extrema derecha austríaca.

No lo recuerdo en absoluto. Pero estoy seguro de que Haider era una vergüenza para el país. Generalmente hablando, no suelo firmar peticiones. Muchos colegas míos lo firman todo, donde sea, lo que conlleva una auténtica inflación y no me gusta. Pero Haider me sacó de quicio y debí dejarlo claro de una forma u otra en algunas entrevistas. Todavía hoy, el escenario político en Austria es una auténtica catástrofe y prefiero no hablar de ello.

Volvamos a los últimos años de la década de los sesenta. ¿El movimiento contestatario le ayudó a abrir la mente?

Al igual que conocer a Ulrike Meinhof, una mujer realmente asombrosa a la que la cadena de radio le propuso escribir un guion. Todos los jefes de departamento vinieron a saludarla cuando llegó. Era brillantísima, expresaba cómodamente sus opiniones sin dejar de ser encantadora, con mucho humor y riéndose de sí misma. La veíamos a menudo durante el periodo en que preparaba un guion en torno a unas chicas en un reformatorio. Se implicó mucho para apoyarlas. Intentó ayudarlas e incluso acogió a varias en su casa, pero se radicalizaba cada vez más. Con cada nueva visita a nuestra oficina, se mostraba algo más amargada, convencida de que nunca se conseguiría una buena reforma porque el sistema no lo permitiría. Y llegó el momento en que participó en la primera acción violenta con el grupo Fracción del Ejército Rojo. No pensábamos que daría el paso, tenía hijos, era una mujer muy culta y una auténtica estrella del periodismo. Pero debíamos haberlo previsto: su rigor moral y su intransigencia solo podían empujarla hacia métodos radicales.

¿Cómo explica esta contradicción en el comportamiento de Ulrike Meinhof, que partiendo de ideas humanistas se convirtió en una terrorista de la banda de Baader?

Es el eterno problema que plantea cualquier ideología. Cuando una idea se transforma en ideología, se crean antagonismos y las relaciones personales se hacen rápidamente inhumanas. Es el tema de *La cinta blanca*.

Es una teoría que se ha demostrado regularmente: Jesús tenía buenas ideas…
¡Exacto!

… pero la Iglesia las convirtió en cristianismo.
Es exactamente el problema que existe hoy en día con los musulmanes y el islamismo.

En cierto modo, también ocurrió lo mismo con el nazismo. ¿En qué medida le impactó la herencia de culpabilidad nacional que sintió la generación de la cultura germana nacida durante o poco después de la guerra?
Aunque fuera inconscientemente, debió marcarme. He pensado mucho en este problema, como es natural, pero nunca me he sentido culpable en cuanto al nazismo. Me siento culpable por otras mil cosas en la vida diaria. Creo que no se puede vivir sin ser culpable, pero es un tema que me toca profundamente y que se encuentra en todas mis películas. Y aunque no me sienta culpable, la mala conciencia germánica en cuanto a la II Guerra Mundial me parece totalmente justificada. Anoche vi un pequeño reportaje sobre un festival de cine alemán donde el conocido actor Moritz Bleibtreu decía: «Todos los protagonistas del cine alemán son unos antihéroes, unos perdedores». Y es verdad. Un guionista alemán sigue sin poder describir a un protagonista vencedor, como hacen los estadounidenses, por ese sentimiento colectivo de culpabilidad. Y me parece muy bien.

¿Qué opinaba de la banda de Baader en la época?
Por un lado, me sorprendió, y por otro, entendí por qué Ulrike Meinhof se pasó al terrorismo. No creía que su decisión fuera la correcta, pero sus opiniones se habían radicalizado enormemente, mucho más que las de cualquier otro conocido mío, y ya no podía llegar al más mínimo compromiso. Y es el problema de todos los radicales, pero sorprendía en alguien con semejante sentido del humor y de la ironía. Una vez me contó, sonriendo como una niña traviesa, que había recomendado a sus hijas, cuando la maestra las regañaba porque llegaban tarde —cosa que ocurría bastante a menudo—, que dijeran: «Es por culpa del capitalismo». Todos nos

reímos mucho.

Durante los años que trabajó en televisión en Alemania, ¿siguió haciendo radio?
Fui crítico del teatro regional del suroeste de Alemania en un programa. Parte de mi trabajo consistía en buscar actores en compañías de teatro regionales para pequeños papeles en los telefilms, por lo que debía estar al corriente de las producciones locales. Así nació la idea de un programa radiofónico que me permitió asistir a todos los estrenos de las obras teatrales de la región.

¿Tuvo relaciones privilegiadas con algunas personas del entorno teatral de la época?
No muchas, excepto en Baden-Baden, cuando trabajé para la televisión. Desarrollé una estrecha colaboración con el teatro municipal y otra más personal con una actriz. Allí fue donde hice mis primeras puestas en escena teatrales.

¿Creía encontrar en el teatro una nueva forma de expresión que le llevaría a dejar la televisión?
No. Trabajé durante veinte años tanto en televisión como en teatro. No rodé mi primer largometraje para la gran pantalla hasta los cuarenta y seis años. Cada año montaba una obra de teatro y escribía un guion para un telefilm. A veces la alternancia cambiaba, unos años había más obras de teatro, y otros, más guiones televisivos.

Antes de hablar de su trabajo durante estas dos décadas, una pregunta acerca de su cinefilia de juventud. ¿Cómo descubrió el cine de autor?
En la universidad me apunté a la clase de un profesor danés, especialista en teatro, pero que organizaba un seminario en torno al cine con el apoyo del Instituto Cultural Francés, que disponía de un gran número de películas. Fue muy agradable porque el seminario ofrecía la posibilidad de ver una película y, luego, debatir sobre ella. Bastaba con hablar bien, ser un bocazas como yo, para sacar unas notas estupendas. Asistí varios años al seminario, y fue así

como descubrí a Bresson. También nos permitió ver películas de la Nouvelle Vague, como *Jules y Jim*, o *La felicidad*, de Agnès Varda, películas de culto a nuestro entender. Y claro, nos interesaba todo lo nuevo Godard.

De los cineastas de la Nouvelle Vague, ¿cuáles son los que más le marcaron y quizá inspiraron?

Cuando vi por primera vez una película de Bresson, *Au hasard Balthazar*, me quedé muy impresionado. Era un cine nuevo, diferente de todo lo que estaba acostumbrado a ver y pensé que quizá podría explorar ese camino. Pero también estaba *Banda aparte* y las otras películas de Godard, que no eran tan complicadas como las que rueda actualmente. Todos los jóvenes iban a verlas, quedaba bien. También nos gustaban las películas italianas. La universidad al completo acudía a ver el cine de Antonioni.

Con tantas películas de autor de los años sesenta, ¿pensó alguna vez en ser cineasta?

Antes de trasladarme a Alemania, pensaba más en ser escritor. Ya había publicado algunos relatos, pero la posibilidad de entrar en el mundo del cine me parecía muy lejana, ya que no conocía a nadie del entorno. Incluso luego, cuando trabajaba en televisión, escribí un guion titulado *Wochenende (Fin de semana)* que anunciaba la futura historia de *Funny Games*, aunque sin utilizar el distanciamiento y con un criminal que no tenía nada que ver con un torturador. El guion no debía estar mal porque me concedieron una subvención por la futura taquilla alemana, 300 000 marcos, una cifra importante pero insuficiente para producir la película.

¿Existía una gran separación entre el mundo del cine y el de la televisión?

No tanto. Por ejemplo, la cadena WDR hizo muchas coproducciones cinematográficas, como las de
Jean-Marie
Straub y Danièle Huillet. La ZDF también. Pero no conocía a la gente del cine. No supe a quién dirigirme y tuve que devolver el dinero. Fue una lástima, pero me reforzó en la idea de que algún día haría

una película. También sabía que si seguía en mi puesto de *Dramaturg* en televisión, a nadie se le ocurriría pedirme otra cosa. Empecé a realizar escenografías para el teatro de
Baden-Baden
y pude invitar a mis jefes a ver mi trabajo. Así conseguí la posibilidad de dirigir mi primera película para televisión.

En 2002, la revista Sight & Sound le preguntó —a usted y a otros muchos realizadores— cuáles eran sus diez películas favoritas. Contestó en este orden: 1.Au hasard Balthazary 2.Lancelot du lac, ambas de Bresson; 3.El espejo, de Tarkovski; 4.Saló o los 120 días de Sodoma, de Pasolini; 5.El ángel exterminador, de Buñuel; 6.La quimera del oro, de Chaplin; 7.Psicosis, de Hitchcock; 8.Una mujer bajo la influencia, de Cassavetes; 9.Germania, anno zero, de Rossellini, y 10.El eclipse, de Antonioni. ¿Sigue estando de acuerdo con la lista, ya que al cabo de un tiempo dijo que le habría gustado añadir Hasta que llegó su hora, de Sergio Leone?
La película está tan bien hecha que merece figurar en esa lista. Es una auténtica obra de arte, perfecta desde cualquier ángulo, pero no la vería diez veces. No es el tipo de cine que prefiero.

No le gustan las películas de género.
No, no mucho.

Siempre ha preferido el cine de autor, pero cuando ejercía de crítico, ¿veía todo lo que se estrenaba?
No, solo las películas que me interesaban. La verdad, cuando era crítico en el periódico, escribía más acerca de libros que de películas. Al principio me imponían ciertos títulos, aunque no me gustasen. Pero en cuanto ocupé un puesto un poco más elevado en el equipo, les hice comprender que era mejor limitarme a escribir sobre libros que me interesaban. No me parece bien leer o ver cualquier cosa, incluso para redactar una crítica. En mi opinión, el gran problema de la crítica es cómo no convertirse en un cínico y no odiar la profesión por perder tanto tiempo con libros y películas

que pueden parecer idiotas. Ser crítico es una profesión difícil. Por suerte, no era mi trabajo principal y podía permitirme escoger. Reconozco que, de vez en cuando, me complacía demoler una película que había aborrecido. Todos sabemos que es mucho más fácil criticar que elogiar.

De la lista publicada por Sight & Sound, las películas que más cita durante las entrevistas son Au hasard Balthazar, El espejo y Saló, ¿siguen siendo sus preferidas?

Hoy siguen siendo muy importantes para mí. Pero si tuviera que hacer una lista nueva, colocaría *El espejo* en primer lugar. No sé cuántas veces la habré visto, muchas más que *Au hasard Balthazar*, y cada vez descubro un nuevo matiz en el que no me había fijado. Y cada vez estoy a punto de llorar, embargado por la emoción ante tanta belleza. Es algo que me ocurre en contadísimas ocasiones con el cine. En la Universidad de Viena, donde doy clases de cine, es la primera película que muestro a cada nueva promoción de estudiantes. No entienden nada porque no están acostumbrados a ese tipo de cine. Es vergonzoso, pero el 90 % de alumnos de Cinematografía nunca han visto una película así. Son incapaces de descifrarla. No solo se quedan sorprendidos, les sienta mal. Con el tiempo y después de verla varias veces con el fin de redactar un análisis muy detallado, igual que para todas las películas que les enseño, acaban entendiéndola mejor e incluso disfrutan. No significa que quieran realizar películas como esta después, pero les abre la mente hacia otro tipo de cine.

Volviendo a sus tres películas preferidas…

Es meramente emocional. Son las que más me han marcado. Pero *Saló* debe ocupar un lugar aparte porque es aterradora. Solo la he visto una vez, nunca he vuelto a verla.

¿No tiene el DVD en su importante colección?

Sí, pero no me atrevo a verla. Me dejó destrozado en la época, y sigo pensando que es una película de gran importancia.

No se la enseña a sus alumnos.

No, porque hay personas, mujeres sobre todo, muy sensibles y no quiero ofenderlas. Pero sí les hablo de su importancia y recomiendo que la vean si tienen la fuerza suficiente. Cada uno es libre de decidir, no quiero obligar a nadie.

Debió hacerle gracia cuando muchos compararon Funny Games a Saló…

¡Sí! Las dos películas tienen la misma meta, pero intentan llegar a ella de forma diferente. *Saló* es la única película, a mi entender al menos, que muestra la violencia tal como es en realidad. En general, las películas violentas, sobre todo estadounidenses, muestran la violencia dirigida al consumo mediante el espectáculo. Uno se siente protegido en la butaca, y al salir de la sala, es como si no hubiera pasado nada. Pero en *Saló* es otra cosa: uno se da cuenta realmente de lo que es la verdadera violencia y se hace insoportable. Esperé acercarme a la misma intensidad en *Funny Games*, pero no puedo comparar las dos películas. Una la realizó Pasolini, y la otra es mía.

2

Debuté en el teatro gracias a mi novia – La dirección de actores – Experiencia y talento – Cómo dejé el teatro – Un gran recuerdo y un desastre – Dos westerns en escena – Soy un hombre de oído – Melancolía y cultura austríacas – Tres turistas en un convento griego – Chéjov, Shakespeare y Bach.

Hablemos de sus años de teatro. ¿Pudo dedicarse desde el principio a la puesta en escena de obras de teatro escogidas por usted?

No, en absoluto. De hecho, monté la primera obra de teatro gracias a mi novia de entonces. Era actriz en la compañía de teatro de Baden-Baden y se quejaba mucho de las indicaciones de sus directores de escena. Le propuse ayudarla a preparar las obras, pero se negó aduciendo que yo solo era un aficionado, pero insistí y acabó haciéndome caso. Mis sugerencias le parecieron lo bastante buenas como para comentárselo a sus compañeros y les propuso que trabajara con ellos. Era la joven estrella de la compañía, se fiaron de ella. Entonces fui a ver al director del teatro para decirle que me apetecía mucho montar una obra. Primero se quedó muy sorprendido y luego dijo que no tenía dinero. Le respondí que me daba igual, me interesaba montar una obra. Añadió que tampoco tenía dinero para los decorados y le propuse hacer *Días enteros en las ramas*, de Marguerite Duras. Acabábamos de rodar una adaptación para televisión, con Heinz Brennen y Roma Bahn, y podía recuperar los decorados. Harto, acabó por aceptar. Fue un éxito y me permitió seguir.

¿A partir de entonces pudo escoger las obras?
Sí, a partir de entonces escogí las obras. Empecé con cosas pequeñas y luego me atreví con los grandes clásicos, como *El príncipe de Homburg*.

¿Siempre con la compañía de teatro de Baden-Baden?
Sí, lo que me planteaba un problema. Al estar en provincias, era muy difícil convencer a alguien de un teatro importante que viniera para enseñarle lo que hacíamos. Esa gente se basa en el principio de que no se descubre a un artista de talento en una pequeña ciudad como
Baden-Baden.
Escribí montones de cartas a las que nadie contestó jamás. Finalmente, una actriz con la que acababa de trabajar, consiguió convencer al *Dramaturg* del famoso teatro de Darmstadt —con quien tenía relaciones— para que viniera a una de nuestras representaciones. Le gustó y me hizo una propuesta. Pero entre la obra que puse en escena y su visita transcurrieron casi tres años. Aprendí mucho acerca de los actores en ese periodo. Cuando no hay más remedio que trabajar con el mismo grupo de intérpretes, de los que al menos la mitad son malos, se descubre poco a poco cómo ayudarles a actuar mejor.

¿Cómo puede ayudarse a un actor a mejorar su interpretación?
Es una pregunta que me hacen siempre mis alumnos de cine. Temen esta parte del trabajo, mientras que los planteamientos técnicos no les asustan. Es verdad que las óperas primas suelen ser técnicamente buenas, pero dejan que desear en cuanto a la interpretación. ¿Cómo remediarlo? No existe una respuesta fácil. Cada actor es diferente y solo con la experiencia se sabe qué actitud adoptar con cada uno. Unos deben tratarse con mimo, otros, a empujones. Unos necesitan explicaciones, incluso que se les enseñe muy claramente lo que deben hacer, otros deben arreglárselas solos. La dirección de actores depende de cada caso.

Siendo así, ¿cree que unos buenos conocimientos de

psicología del comportamiento son necesarios para cualquier aprendiz de cineasta?

No, no me lo parece. No se hace cine con teorías. Solo cuenta la práctica. Aunque decir que «solo se aprende a hacer una película haciendo una» suene a lugar común, es la verdad. Lo mismo ocurre en cualquier profesión artística o artesanal. No se aprende a pintar un cuadro aplicando teorías. Si fuese así, todos los eruditos serían grandes artistas. Por otra parte, la realización de una película contiene una dimensión artesanal en la que creo profundamente. Al igual que un artesano, debo ser preciso y saber exactamente lo que hago. Luego, no es asunto mío determinar si lo que hago es artístico. Aquí entra en juego el talento y eso no se aprende. Es como la música. Imagine a alguien que no tiene talento. Por mucho que se mate a trabajar para interpretar la más sencilla de las sonatas, solo conseguirá un resultado mediano. Otro le dedicará una hora y dejará a todos boquiabiertos. El talento es algo injusto, pero la dirección de actores depende del talento.

Kabale und Liebe, de Friedrich Schiller, en Baden-Baden.

El teatro le permitió aprender a dirigir a los actores. ¿También le enseñó cosas en otros campos, como la iluminación?

Sí, y aunque no se ilumine del mismo modo en teatro y en cine, un director teatral, al igual que un realizador, debe saber qué iluminar y cómo hacerlo. Tampoco depende de conocimientos científicos ni de la práctica. Después de veinte años en la profesión, algunos directores seguirán equivocándose. Y por mucho que se les explicara que su idea no funciona, no lo entenderían. Es cuestión de talento y de sensibilidad.

¿Intervenía directamente en la escenografía si algún aspecto (decorados, iluminación…) no le gustaba?

Sí, metía las narices en todo. Quizá por eso nunca me sentí realmente en casa en el teatro, al contrario del cine. Llegaba al escenario con una idea muy clara de lo que quería y no paraba hasta conseguirlo. A los técnicos les viene muy bien que se les indiquen cuantos más detalles mejor lo antes posible, pero es más complicado con los actores. Siempre había algunos que hacían lo que les pedía por obligación o porque mis argumentos eran convincentes, pero les frustraba que no saliera de ellos y lo hacían notar. Varias puestas en escena mías no funcionaron por los actores. El director alemán Peter Zadek, que falleció en 2009, había ideado un método excelente. Empezaba los ensayos dejando que los actores le enseñaran todo lo que querían hacer. Una vez agotadas sus propuestas, Zadek les pedía que volviesen sobre tal o cual cosa y empezaba a dirigirlos dejándoles creer que todo salía de ellos mismos. Eso les motivaba. Pero yo era demasiado impaciente para comportarme así, incluso si en el teatro se dispone de tiempo, no como en el cine o la ópera, donde el tiempo de ensayo es limitado debido a los costes que implica. Conseguí algunas buenas puestas en escena en el teatro, pero en muchas no obtuve lo que deseaba porque no supe dar el espacio suficiente a los actores. Cuando lo entendí, y tardé tiempo en hacerlo, dejé de trabajar para los escenarios. Siempre digo que «no se debe pedir a un zapatero remendón que haga sombreros». Reconozco que mi caso era algo así.

¿Cuándo fue su última puesta en escena para teatro?
Cuando rodé mi primera película para la gran pantalla, *El séptimo continente*.

Montó obras de autores totalmente dispares, como Strindberg, Goethe, Bruckner, Kleist, Hebbel, Duras… ¿Cuáles son los mejores recuerdos que conserva de estas puestas en escena?
Me parece que mis mejores puestas en escena fueron *Der zerbrochene Krug (El cántaro roto)*, de Heinrich von Kleist, y Maria Magdalena, de Friedrich Hebbel. *Maria Magdalena* es una obra intimista que funciona a modo de máquina infernal. En su diario íntimo, Hebbel dijo que estaba contento porque había conseguido tapar todos los agujeros por donde habrían podido escaparse los personajes. Es una obra terrible, sumamente pesimista, deprimente, pero muy fuerte. La obra de Kleist es una comedia amarga escrita en un idioma sublime.
Pero mi mejor experiencia teatral sigue siendo *Kabale und Liebe (Cábala y amor)*, de Friedrich Schiller, porque es una obra que me encanta. Fue una de las primeras que puse en escena en Baden-Baden.
A pesar de que la dificultad casi me supera, fue un gran placer escenificar esta tragedia burguesa. Es eminentemente triste, pero muy bella, gracias a un idioma fantástico. Recuerdo que estaba muy nervioso durante el estreno —incluso me hice una herida rascándome la mano—, y en vez de mirar a los actores, no quitaba ojo a los espectadores. El primer acto es realmente desgarrador, y cuando al final vi al público con lágrimas en los ojos, fue un tremendo alivio. Me sentí muy feliz y ahora es un bello recuerdo.

¿Es verdad que sólo dirigió un vodevil y que no fue un éxito?
Ah, ¡fue una catástrofe! Era una obra de Eugène Labiche, *Le plus heureux des trois (El más feliz de tres)*, en alemán *Das Glück zu dritt*, que la dirección del teatro me propuso para San Silvestre. No estaba convencido de que fuera el hombre adecuado, pero quise probar suerte. Desde el primer día de ensayo supe que no lo conseguiría. Al cabo de dos o tres días, las cosas empeoraron. Me

daba cuenta de que la obra solo podía funcionar dependiendo del ritmo de los diálogos, pero no era un humor que entendiera y no tenía la menor idea de cómo trasladarlo a la puesta en escena. Quise parar, pero me comunicaron que era imposible, no había posibilidad de sustituir la obra para San Silvestre. Hubo que seguir adelante, ¡y fue un desastre! La puesta en escena era tan sosa que nadie podía reírse. Todo pesaba. Los espectadores habían venido a pasar un buen rato; cada vez que se levantaba el telón, aplaudían calurosamente porque los decorados eran muy bonitos. Pero el entusiasmo se desvanecía muy pronto. Al final de la representación, cuando los actores salieron a saludar, los aplausos fueron educados, nada más. Y durante la recepción posterior, nadie parecía conocerme.

Pero, durante los ensayos, ¿los intérpretes no podían poner algo de sí mismos, proponerle soluciones?

No, todo el mundo estaba afectado. Nunca ha vuelto a ocurrirme. En cambio, me lo pasé muy bien montando obras cómicas de Carl Sternheim. No tenía nada que ver. Había un humor ácido y, sobre todo, eran realistas. Aunque tampoco es un criterio. Por otra parte, también me divertí mucho con el estreno mundial de dos westerns, uno de los cuales estaba escrito por un crítico de cine de Múnich bastante conocido. Nos propusieron la obra porque ningún teatro de prestigio quería montar un western. Todo el mundo se lo pasó realmente bien. Incluso los actores de la compañía que no estaban en la obra venían a ver los ensayos.

Michael Haneke dirigiendo a los actores de una obra estilo spaghetti western.

¿Había caballos en escena?

No, era más bien al estilo del *spaghetti western*. Utilizamos la música de Ennio Morricone, y contenía muchas referencias además de un toque de ironía. Una especie de juego con los tópicos.

¿Puso en escena alguna obra de Shakespeare?

Nunca. Ni tampoco a los clásicos griegos, cuya estética no parecía encajar con mi estilo escenográfico. Tampoco dirigí obras de Chéjov, pero por otras razones. En primer lugar sentía demasiada admiración por ese dios del teatro para creer que sería capaz de imaginar una puesta en escena a la altura de su genio. Tampoco veía cómo reunir al reparto ideal, con un gran actor para cada papel. Por eso es tan raro ver una puesta en escena convincente de Chéjov. Recientemente he visto una magnífica representación de *Tío Vania*, con Jens Harzer en el papel de Astrov, un actor tan genial que hacía olvidar a los demás, algo desiguales. Yo estaba como un niño delante del árbol de Navidad. Fue un gran momento de placer. Hoy en día no voy muy a menudo al teatro, pues suele decepcionarme.

¿Volvió a trabajar en sus películas para televisión o cine con algunos de los actores que dirigía en los escenarios?

Sobre todo en las películas para televisión, ya que seguía dirigiendo obras de teatro a la vez. Debo citar la extraordinaria cooperación con Josef Bierbichler, un actor al que adoro, que protagonizó mi peor telefilm (*Sperrmüll*) y con quien me alegró reencontrarme para trabajar en *La cinta blanca*, donde tenía el papel del capataz.

Antes de su primer telefilm, ¿había dirigido películas como aficionado en Súper 8?

No, pero sí trabajé en dos cortometrajes. Cuando aún vivía en Wiener Neustadt había un empresario que estaba loco por el Súper 8. Hacía películas idiotas, pero tenía un Jaguar blanco que nos fascinaba a todos. Como sabía que yo era el «artista» del grupo e hijo de actores, me pidió que actuara en dos de sus películas. Carecían totalmente de interés, pero fue una experiencia muy divertida.

¿La experiencia que adquirió en la radio al adaptar novelas literarias a novelas radiofónicas le sirvió para enfrentarse a la puesta en escena teatral?

No, mi trabajo en la radio se limitaba a redactar adaptaciones de novelas y críticas literarias que leía yo mismo.

Mi mejor aprendizaje consistió en leer guiones malos cuando era *Dramaturg* en la cadena de televisión. Cada mañana encontraba una pila de guiones nuevos en mi mesa y aprendí muy deprisa a ver lo que no funcionaba en un texto. Hoy en día, a la hora de construir un guion, me apoyo mucho en esa experiencia.

¿La pintura tuvo un papel en sus años de aprendizaje?

No mucho. Soy un hombre de oído. En el teatro, durante los ensayos, me sentaba a menudo mirando el suelo y escuchaba a los actores. Solían quejarse porque no les miraba. Yo contestaba: «Os veo mejor cuando no os miro». Lo digo porque me doy cuenta inmediatamente de si un sonido es falso, si el sentimiento que se expresa no es el adecuado. Me cuesta más detectarlo cuando miro a

los actores. De igual modo, al escribir nunca parto de una imagen, sino de una situación que intento expresar con la mayor intensidad posible. En mi caso, esta búsqueda no suele pasar por referencias pictóricas.

¿Visitaba museos cuando estudiaba?

No, más bien no. No descubrí la importancia de la pintura hasta hace unos años. Claro que antes había cuadros que me asombraban, pero no pasaba de eso. Bueno, sí, cuando estuve en
Baden-Baden,
descubrí la pintura del Renacimiento. En la época fumábamos hachís y una noche en que estaba *stoned*, miré un libro sobre esa pintura. Ya la conocía y siempre me había parecido muy bella, pero por primera vez vi la relación entre las imágenes. Me contaban una historia. Luego, ya en un estado normal, cuando volví a ver esos cuadros, me invadió la misma sensación. No fui más allá hasta hace unos pocos años cuando, no sé por qué, empecé a disfrutar viendo cuadros del siglo XV, XVI, XVII, incluso del XVIII. El siglo XIX, el impresionismo es bello, pero no me conmueve. El retablo en Gantes de *La adoración del cordero místico*, de Van Eyck, me parece extraordinario. Como los cuadros de Velázquez que volví a ver hace unos meses en El Prado.

Al contemplar los cuadros de Egon Schiele puede verse una cercanía a la melancolía que también se siente en algunas de sus películas.

Es posible, pero les toca a ustedes decidirlo. No puedo ver mis películas bajo ese prisma. Es verdad que existe una melancolía austríaca, tanto en literatura como en pintura, y en torno a la que se ha escrito mucho. Ahora bien, no sé de dónde proviene y ni siquiera quiero pararme a pensarlo. No me sentaría bien intentar analizarlo. Del mismo modo que no creo que el psicoanálisis pueda ayudar a un artista.

En su opinión, ¿el cine que hace tiene que ver con la cultura austríaca?

Existe cierta melancolía en la cultura austríaca, especialmente en varios escritores que me gustan mucho. Joseph Roth, por ejemplo,

del que adapté la novela *La rebelión*, es un escritor austríaco típico, con una inclinación a la melancolía y un gran dominio formal que se basa en la elegancia del idioma. Pero si me pide que defina el alma austríaca, no encontraré más palabras que las antes mencionadas, melancolía y elegancia. Tenga en cuenta que, en literatura, esto se limita al final del siglo XIX y al principio del XX. No tenemos una gran tradición literaria. No hubo nada extraordinario en la época clásica. Al contrario de lo que ocurre hoy, cuando el lugar que ocupa Austria en la literatura en lengua alemana es muy importante, a pesar de ser solo algo más de ocho millones de habitantes en comparación a los más de ochenta millones de Alemania.

Volviendo a su recorrido teatral, aparte de Baden-Baden, ¿dónde montó obras?

Al principio fui a Hildesheim, luego a Darmstadt, Düsseldorf, Hamburgo, Berlín, Viena, Fráncfort, Stuttgart…

El hecho de trabajar a la vez en teatro y en televisión, ¿no le planteó dificultades de gestión?

Había que planificarlo todo. Y de vez en cuando, no funcionaba. Tuve que renunciar a algunas cosas que me apetecía hacer. Pero fui un privilegiado porque excepto en los primeros años, cuando dejé mi trabajo fijo en la televisión para dedicarme exclusivamente a la puesta en escena y no conseguía darme a conocer fuera de Baden-Baden, pude encadenar una obra tras otra. Por eso empecé tan tarde a hacer películas para la gran pantalla. No tenía tiempo. Entre el teatro y la televisión, recibía muchas ofertas y hacía más o menos lo que me apetecía. Y si un proyecto no llegaba a buen fin, me iba de vacaciones. Hoy en día ya no tengo tanto tiempo, pero entonces me venía muy bien pasar tres meses en una isla griega.

Hablando de Grecia, publicó un relato titulado Perséphone (Perséfone), ¿cuál era el tema?

Era una especie de fábula en torno a tres turistas que se enfrentaban a toda una serie de problemas en un convento de una isla griega. La mujer acababa por matar a uno de los dos hombres con una flecha y

el superviviente se preguntaba si había sido culpa suya. En un idioma al que quise aportar una gran sofisticación, el texto anunciaba la problemática de mis películas futuras: ¿Qué ocurrió realmente? ¿Corresponde mi punto de vista a la realidad?

¿Publicó otros relatos?
Solo uno más, cuyo título he olvidado. Era una historia bastante cercana a la de *Perséphone* de la que solo recuerdo un final muy deprimente. Un personaje le decía a otro: «Pero es mi historia, ¿qué vamos a hacerle?». Y el otro contestaba: «Nada, desde luego».

¿Dónde pueden encontrarse estos relatos actualmente?
En ninguna parte. Fueron publicados en colecciones presentadas a un premio de literatura austríaca y que hoy ya no se encuentran. *Perséphone* no debía de ser muy malo porque, después de su publicación, me pidieron que escribiera más relatos. Ocurrió en 1967, más o menos, una época en que me habría encantado tener un trabajo remunerado en una editorial. Pero querían una colección de relatos para publicar, y yo solo tenía dos o tres historias en la cabeza. Habría tardado al menos dos años en entregarles una decena.

Antes de empezar a hablar de las películas que rodó para televisión, ¿puede hablarnos del papel de la música en su vida después de renunciar a ser concertista o compositor?
Cuando llegué a Viena no tenía piano. Solo podía tocar cuando volvía a Wiener Neustadt. Lógicamente, cada vez tocaba peor y me sentí tan frustrado que preferí dejarlo del todo. Me convertí en consumidor de música y compré muchos discos.

¿Va a menudo a conciertos?
No, no muy a menudo. En cuanto a la ópera, odio ir porque las puestas en escena no suelen ser buenas. Tampoco voy al teatro. Prefiero no tener a gente a mi alrededor cuando estoy ante una obra de arte. Además, si ahora voy al teatro, todos me conocen, y si es un estreno debo dar mi opinión. Me saca de quicio. Si quiero ver una obra, voy unos días después para poder disfrutar tranquilamente sin tener que hacer comentarios. Es más, en Viena

conozco a casi todos los actores y directores, y me incomoda decirles lo que pienso de su trabajo. Pero volviendo a la música, me desplazo a menudo para oír *Las pasiones*, de Bach, porque los grandes coros no se oyen en casa. Incluso teniendo una buena instalación acústica en casa, en el campo y en la oficina, donde siempre escucho música.

Durante su juventud, ¿se limitó a la música clásica o también se interesó por otros ritmos, como el rock?

El rock me interesó en la época de la pubertad. Nos encantaba bailar con Little Richard, Elvis Presley, Bill Haley y todos los demás. Luego, cuando fui a vivir a
Baden-Baden,
en la época del hachís, la música popular que más escuchaba era Pink Floyd. Y no pasé de ahí. Sé quién es Michael Jackson, claro, pero no sé nada de su música.

¿Recuerda cómo descubrió a sus músicos favoritos?

Recuerdo la emoción que sentí al oír el *Mesías*, de Haendel, o como ya le he dicho, las sonatas de Mozart en do menor que escuché en la película con Oskar Werner. Bach me gustó muy pronto, pero no sabría decir cómo ni por qué. Es una música que está por encima de todo. Se penetra en otro universo que tiene que ver con lo divino.

¿Antepone Bach a Schubert?

No negaré que Bach, Mozart y Schubert son mis tres compositores favoritos. Pero me cuesta anteponer uno a los otros dos.

3

Und was kommt danach… : mi primera película para televisión – Godard, McLuhan y los Beatles, en torno a una canción de los Rolling Stones – Las virtudes del plano secuencia – *Sperrmüll* es nula – La escritura cinematográfica de *Drei Wege zum See* – Adaptar para televisión – Dios, la suerte y la inspiración – ¿Mi película más austríaca? – No creo en la felicidad.

———

UND WAS KOMMT DANACH…

Una pareja en la cama, después de hacer el amor. La mujer reconoce que no ha disfrutado mucho. A continuación, otros sainetes con el hombre y la mujer, ambos de unos treinta años, en su piso, ante una rutina tanto material como sentimental cada vez más frustrante. Las escenas están entrecortadas por citas que comentan la acción y obligan al espectador a reflexionar. Entre los autores que se citan están, entre otros, Marshall McLuhan y los Beatles («The Word Is Love»), Wittgenstein y Hunter Davis, Andy Warhol y Thomas Wolfe, Siegfried Lenz («Todos los conflictos del ser humano obedecen a la ley de la guerra») y Norman Mailer («Ni el saber ni la imaginación son innatos. Están estrechamente ligados al sufrimiento de un pasado que hemos olvidado»). Estas citas, al igual que los múltiples conflictos que oponen a los protagonistas, tienden a darnos «una visión del mundo característica

de una generación» (según la fórmula de Jean-Luc Godard) y aparecen, en la mayoría de casos, impresas sobre una imagen de los Beatles actuando mientras se oye, en la banda sonora, el leitmotiv emblemático de los Rolling Stones «(I Can Get No) Satisfaction». Poco a poco, los dos se dan cuenta de que, en su necesidad de contacto, solo pueden hablarse y nunca alcanzarán el conocimiento mutuo. El aburrimiento se apodera de la mujer. El hombre se aleja de ella, y la pareja acaba por confirmar la cita de Theodor Adorno: «El amor es la facultad de percibir semejanzas donde no las hay».

———

En 1974, para su primer telefilm, Und was kommt danach… (Y lo que hay después…), adaptó la obra radiofónica After Liverpool, de James Saunders. ¿En qué circunstancias llegó a la dirección para la pequeña pantalla?

En la jerarquía de las actividades artísticas en Baden-Baden, la televisión se consideraba superior al teatro. Por lo tanto, pedí a personas de la televisión que vinieran al teatro a ver lo que hacía para que les entraran ganas de que dirigiera algo para ellos. Lo que vieron les convenció y me dieron una oportunidad en la programación regional. Pero, claro, no había dinero. Solo podían poner a mi disposición unas gigantescas cámaras de vídeo Apex, un estudio, el decorador jefe de la cadena y la obra radiofónica de Saunders, de la que tenían los derechos. Acepté encantado porque los diálogos me parecían muy entretenidos.

¿Pudo escoger a los actores?

Sí. Quedé muy satisfecho del trabajo de la actriz, algo menos de la interpretación del actor, el compañero de otra actriz con la que yo había trabajado en los escenarios. En el texto, Saunders deja muy claro que puede cambiarse de intérpretes para cada sainete. Pero

esta posibilidad no se planteaba, ya que por razones presupuestarias debía trabajar únicamente con dos actores.

Solo rodó veintidós de los veintiséis sainetes que componen la obra original, ¿cómo los escogió?
Por la decisión de trabajar únicamente con dos actores. Aproveché la libertad que ofrecía el autor a la hora de remodelar el texto; realicé cortes y desplacé algunos sainetes para contar una historia, cosa que no ocurría en la obra, donde las relaciones entre hombres y mujeres se tratan de forma abstracta.

También añadió encabezamientos…
La idea surgió a partir del título. Se me ocurrió que Saunders había titulado la obra *After Liverpool* porque esbozaba el retrato de una generación bajo la influencia de la revolución cultural, nacida en Liverpool con la música pop y los Beatles. Por eso decidí presentar cada secuencia con una cita de moda en los años sesenta y acompañar esos encabezamientos con alguna estrofa de *Satisfaction*, la canción de los Rolling Stones.

Cita a los Beatles en los encabezamientos, pero sus personajes nunca los mencionan, ¿por qué?
Porque la referencia a Liverpool es más una cuestión de ambientación, de clima, que de preferencias musicales. En esta película tuve, en cierto modo, la ambición ingenua de hacer el retrato de mi generación, la de los treintañeros. Escogí actores que tenían mi edad, pero la música de los Beatles no nos había marcado porque ya éramos demasiado mayores cuando aparecieron.

Entonces, ¿a qué viene recurrir permanente a la canción de los Rolling Stones, desfasada en relación a la edad de los personajes? ¿O se debe a que el título completo, (I Can Get No) Satisfaction, se hace eco de uno de los temas principales de la película y de su cine en general, la…?
… frustración existencial. Sí, desde luego. Pero también se hace eco de la cita de Andy Warhol donde dice que, de una generación a otra, solo cambia la ropa. Los problemas fundamentales

permanecen.

¿Pensó en usar la canción de los Rolling Stones desde que empezó a escribir el guion?
Sí, se me ocurrió inmediatamente, pero todo dependía de si se conseguían los derechos. Y eso teniendo en cuenta que era mucho más fácil obtenerlos para televisión que para cine. Por ejemplo, en otra película mía para televisión, *Wer war Edgar Allen? (¿Qué fue de Edgar Allen?)*, utilicé la música compuesta por Ennio Morricone para *1900*, de Bernardo Bertolucci. Años después, cuando un distribuidor quiso estrenarla en salas de cine, los derechohabientes de Bertolucci le pidieron una cifra tan disparatada que renunció al proyecto.

La otra gran referencia cultural de Und was kommt danach… es Godard. La película empieza con una cita suya. Jean-Luc
En la época era un gran fan de Godard. Con la distancia, incluso diré que este primer telefilm, que por otra parte no me parece genial, quizá fuera un intento, ingenuo eso sí, de «hacer un Godard».

¿Qué le gustaba especialmente de él?
Su refinamiento intelectual. Puede decirse que institucionalizó lo que yo llamo la autorreflexión en la pantalla, el cine que se interesa a sí mismo. Nadie lo había hecho tanto como él antes. Para mí, el efecto fue el mismo que cuando descubrí a Bresson. Era un cine que ni siquiera había imaginado hasta entonces.

En la película hay al menos otras dos referencias a Godard. Enseña el cartel de Masculino, femenino y, al principio de la tercera secuencia, filma a los personajes con un travelling lateral de derecha a izquierda, y luego a la inversa, tal como había hecho Godard con Ana Karina y Sady Rebbot, de espaldas en el mostrador del bar en Vivir su vida.
Sí, era un guiño.

Las citas de los encabezamientos son muy variadas, de Adorno a Henry Miller, pasando por Norman Mailer, los Beatles y Andy Warhol. La de Marshall McLuhan («La imagen televisada exige a cada instante que apretemos las mallas de la red mediante una participación activa de los sentidos») parece anticipar las películas que haría posteriormente para cine.

La cuestión de la manipulación a través de la televisión me interesó enseguida. Y había leído a McLuhan, claro, era muy conocido en Austria.

Tratándose del lenguaje y de la dificultad de comunicar, no duda en citar a Wittgenstein: «Los acuerdos tácitos relacionados con la comprensión del idioma hablado son sumamente complicados». Retomará esta misma idea después.

Todas estas citas no fueron incluidas porque sí. Desde la infancia tuve la sensación de que la comunicación era difícil entre los seres humanos. Nadie intenta ser preciso en la expresión cotidiana. Todos hablamos, pero no siempre escuchamos lo que dice el otro, o al menos no con gran atención. Esta es la principal fuente de los problemas en nuestras tentativas de comunicación. Pero aunque se intente ser preciso, el rojo y el azul que veo no serán el mismo rojo ni el mismo azul que ven los otros.

Hildegard Schmahl y Dieter Kirchlechner.

Los encabezamientos funcionan con un doble principio: o bien anuncian el siguiente sainete o concluyen el anterior.

Quise evitar el lado sistemático de la yuxtaposición. Intenté jugar con el dispositivo. Incluía mucha ironía. En esta primera película toqué temas que me interesaban, como la dificultad de comunicar. Pero tampoco quería debutar con algo demasiado complicado. Dos personajes, un único decorado, tres semanas de rodaje; pensé que sabría dominar el dispositivo. No tenía la impresión de rodar una película importante, y eso me permitió no exceder los límites presupuestarios. La película fue un éxito. Al principio, la emisión iba a ser regional, pero acabó viéndose a escala nacional y, posteriormente, volvió a emitirse varias veces.

Solo dispuso de tres semanas de rodaje, ¿no le limitó para el número de tomas?

No, rodamos en vídeo y no costaba multiplicar las tomas. Pero tampoco hicimos muchas porque eran buenos actores, sobre todo

Hildegard Schmahl.

¿Ensayaron mucho antes?
No ensayamos, pero hablamos largo y tendido sobre las modificaciones realizadas en la obra. Los actores contribuyeron en gran medida a dichos cambios. Todo era posible con diálogos que podían colocarse en cualquier momento. Por ejemplo, a la actriz se le ocurrió el sainete de Navidad.

La preparación con los actores era muy similar a las lecturas de las obras que se hacen en el teatro…
Sí, puede verse así. De hecho, la puesta en escena era algo teatral. Los recursos específicos de la escritura cinematográfica no abundan.

Y cuando llegan, la película ya está muy adelantada, como si la puesta en escena se desplegara poco a poco. El primer sainete es un plano secuencia fijo, antes del travelling lateral del que hemos hablado antes. En cierto modo, es como asistir a la génesis del futuro estilo cinematográfico de Michael Haneke. Cuando se oye la réplica con la referencia al pimpón, nos recuerda a una escena clave de 71 fragmentos de una cronología del azar.
Bueno, ¿por qué no?

Sorprende la decisión, en la primera escena, de mostrar a la pareja en la cama después de hacer el amor mediante una toma vertical casi absoluta. Volverá a usar este encuadre en sus largometrajes de cine, para las manos en el teclado en La pianista, por ejemplo, pero sigue siendo un ángulo poco usado. ¿Qué le empujó a presentar a los protagonistas de este modo?
Empezar la película con esta toma era una forma de presentar la idea general que la recorre. Es decir, una visión desde arriba, casi científica, sobre la comunicación, a partir de ejemplos modelo.

El primer plano rodado por Michael Haneke.

Otro plano igual de impresionante es el último. Se ve a la pareja al fondo del decorado, en un plano abierto. La cámara se acerca muy lentamente mediante un travelling de catorce minutos de duración.

El travelling fue posible gracias a esas grandes cámaras de vídeo que se desplazaban muy lentamente porque pesaban mucho. Si hubiera usado una cámara de cine y negativo, no habría podido hacer durar el plano tanto tiempo. Me habría limitado la necesidad de cambiar la bobina.

¿Por qué decidió acercarse con semejante lentitud a la pareja en el sainete final?

La idea no fue nada teórica. A mi entender, es la mejor manera de enfocar la escena de la despedida. El principio del plano debía ser un cuadro bastante abierto para mostrar lo solos y perdidos que están en el espacio. Luego debía acercarme lentamente a sus rostros para captar una cierta belleza ligada a la tristeza de la situación. En

cuanto a la duración del plano, tiene que ver con la duración de la historia que el hombre le cuenta a la mujer en la escena. Para simular la sensación que se tiene al leer un relato que parece no acabar nunca, no debía interrumpirlo visualmente con cambios de plano.

Desde su primer telefilm utilizó el plano secuencia, al que recurrirá posteriormente a menudo en la gran pantalla.

Existen dos razones para hacer planos secuencia. En primer lugar, ayuda a los actores porque les da tiempo suficiente para desarrollar una emoción, un sentimiento. El juego del actor me parece primordial. Cuando ruedo con plano y contraplano, dejo a los actores empezar desde el principio, aunque la cámara no ruede hasta después. Tratándose de una escena emotiva, me parece tonto pedirle al actor que diga solo una frase. La segunda razón por la que se puede preferir un plano secuencia tiene que ver con la manipulación. El plano secuencia manipula menos porque no hace trampas con el tiempo, lo que permite hacer subir la tensión. El plano secuencia juega con la impaciencia del espectador para mantenerle en vilo.

¿Por qué tuvo a tres directores de fotografía en esta película?

Son los tres operadores de las cámaras electrónicas. En las producciones de televisión de la época había la costumbre de incluir a todos los operadores de cámara en los créditos, sin diferencia alguna, a pesar de que solo uno era realmente el director de fotografía.

Los decorados son muy realistas y estilizados al mismo tiempo.

Sí, algo teatrales, pero la obra original lo requería. Los personajes, también las situaciones, son modelos, pero pueden presentar aspectos realistas. Era necesario jugar con ambas facetas: ir hacia la estilización a la vez que se evitaba ser demasiado abstracto para no perder la impresión de realismo. Fue difícil encontrar el equilibrio adecuado.

Al descubrir este primer trabajo para televisión, nos ha seducido su dominio formal. Pero en la época, ¿pensó que ese primer intento le abriría tan deprisa las puertas del cine?
Desde luego esperaba que esta primera experiencia me llevara algo más lejos. Pero no pensé entonces en realizar una obra para cine. Hasta el guion de *El séptimo continente* no tuve la sensación de haber encontrado un idioma propio. Buscaba, quería saber dónde estaba mi fuerza y mi debilidad.

El decorado de Und was kommt danach…

Rodó su segunda película para televisión, Sperrmüll, en 1975. Ya nos ha dicho que era nula y no la hemos visto…
¡Les prohíbo que la vean! Por suerte, ya no queda ninguna copia.

Mientras esperamos poder transgredir esta prohibición, nos gustaría saber por qué la considera nula y qué le hizo rodarla.

Después del éxito de mi primer telefilm para SWF, la segunda gran cadena alemana, ZDF, se puso en contacto conmigo. Me propusieron adaptar una obra con dos personajes, escrita por un autor latinoamericano, que se emitiría en la tercera parte de un programa. Me daban cuatro semanas para rodarla. Pero cuando ya tenía a los dos actores, la cadena me dijo que acortaban el rodaje una semana. Contesté que si solo contaba con tres semanas, no lo conseguiría. Me pidieron que me lo pensara porque la adaptación era la manera de entrar en ZDF. Después de pensármelo, seguí negándome. Estaba convencido de que jamás volvería a tener noticias de la cadena. Sin embargo, un año después, un director de producción de ZDF me llamó y dijo que le apetecía rodar conmigo. Pero, desgraciadamente, antes debía rodar otro guion porque él ya había firmado un contrato con el autor. Al leer dicho guion me di cuenta enseguida de que no era fantástico. Era la historia de un profesor de instituto jubilado al que sus hijos quieren ingresar en un hogar para mayores. Él se niega porque no quiere vivir en dos habitaciones cuando siempre ha tenido cinco, pero le obligan a hacerlo. Es un hombre testarudo y exige mudarse con todos sus muebles, que en gran parte se quedarán en la calle. Era un melodrama… ¡muy pesado! ZDF pensé que si lo rechazaba, nunca volvería a ver a nadie de ZDF, y quedaba la posibilidad de intentar mejorar el proyecto. Así fue, mejoró un poco, pero seguía siendo muy malo. Además, al contrario de SWF, donde conocía a todo el mundo y había rodado con los mejores operadores de cámara y ayudantes de dirección, en Múnich no conocía nadie y me dieron a los peores técnicos. Y para colmo, la cadena tampoco podía pagar a los actores con los que quería trabajar… A pesar de todo, a la película no le fue mal cuando se emitió e incluso ganó un premio. En cuanto al hombre que había prometido producirme una película, falleció sin que tuviera la oportunidad de trabajar para la cadena. Fue entonces cuando pensé que todo el mundo tiene derecho a cometer un error, pero no dos. A partir de ahí fui muy exigente con la televisión. Siempre insistí en obtener todo lo que quería porque si algo no funciona, uno acaba siempre por pagar el pato.

¿Qué significa el título del telefilm, Sperrmüll?

Es un servicio que ofrecen los Ayuntamientos para retirar los

objetos grandes y molestos. Es un título metafórico. Al final de la película, no solo molestan los muebles, sino también el protagonista.

———

DREI WEGE ZUM SEE

Elisabeth Matrei va a pasar las vacaciones en casa de su padre viudo en Klagenfurt, capital del estado federado de Carintia (sur de Austria). Su idea es descansar y bañarse en el lago cercano. No tarda en descubrir que los tres senderos que llevaban al lago ya no tienen salida. Su estancia es propicia para la introspección. Le cuenta a su padre cómo fue la boda de su hermano Robert en Londres, a la que él no quiso asistir. Robert se ha casado con una mujer más joven, pero la diferencia de edad es menor que la existente entre Elisabeth y Philippe, su compañero actual. Elisabeth es fotógrafa de prensa, una pasión que siempre sorprendió a Trotta, el amor de su vida: ¿de qué sirve fotografiar la guerra y la miseria? Después de numerosas peleas e incomprensiones, acabaron por separarse al final de la guerra de Argelia. Elisabeth tuvo muchos más amantes, pero hoy sabe que Trotta fue el único que contó. Más que Hugh, su marido estadounidense, del que aceptó divorciarse demasiado rápido. Más que Manes, con el que tuvo una relación apasionada después de que Trotta se suicidara. Su padre le da noticias de Klagenfurt, de los vecinos, de los comercios que cierran o que otros compran. Después de encontrarse por casualidad con una antigua compañera de clase algo amargada cuando habla de su vida, Elisabeth ya no quiere quedarse. Le pide a Philippe que le mande un telegrama desde París ordenándole regresar a la capital por razones personales. Mientras espera un avión en Viena, se cruza con un primo de Trotta, casado recientemente. Este le confiesa (mediante una nota que

desliza en su bolsillo) que la ama y que siempre la ha amado. Lee la nota en Orly, momentos antes de reencontrarse con Philippe, que ha ido a recogerla. Él le explica que ha prometido casarse con una joven a la que ha dejado embarazada. Elisabeth aprovecha para romper con él. Sabe que al día seguiente aceptará una peligrosa misión en Saigón que le ha propuesto su jefe.

———

En 1976 adaptó Drei Wege zum See (Tres senderos al lago) a partir de un relato de Ingeborg Bachmann, publicado en 1972 en la antología Simultan. ¿Qué le empujó a realizar este telefilm coproducido por SWF y la cadena austríaca ORF?
Siempre me ha gustado la obra de Ingeborg Bachmann, considerada hoy en día como la poetisa austríaca por excelencia entre los autores de posguerra. Había leído todos sus relatos, pero quería adaptar este especialmente porque presentaba una estructura muy cinematográfica.

¿Qué lo hace ser particularmente cinematográfico?
Se articula en torno a idas y venidas temporales que unen historias correspondientes a diferentes momentos de la vida de la protagonista. La mayoría de los otros relatos de Bachmann son muy interiorizados y no se prestan a la construcción de una narración cinematográfica. Entre los otros textos suyos que se han filmado, la novela Malina sigue siendo la más conocida, adaptada por Werner Schroeter, con Isabelle Huppert. Es muy bella, pero está más cerca de Schroeter y de Jelinek, la guionista, que de Bachmann.

Una de las elecciones más sorprendentes que hizo en la película fue confiar el comentario en off, que corresponde a la voz interior de la protagonista, a Axel Corti.
Nunca pensé en una voz femenina. ¿Por qué? No lo sé. Descarté de inmediato la voz de Ingeborg Bachmann, muy conocida por las numerosas lecturas públicas y grabaciones en CD que hizo. Tenía

una voz muy especial, conmovedora. Recuerdo que asistí a una de sus lecturas en el Auditorio Maximum de la Universidad de Viena donde mantuvo en vilo a mil doscientas personas con una voz tan frágil que todos temían que rompiera a llorar en cualquier momento. Pero no encajaba con la película. La voz de Axel Corti también era conocida en Austria. Los sábados tenía un programa de radio de un cuarto de hora de duración titulado *Der Schalldämpfer*, en referencia al «silenciador», a la sordina de la trompeta. Hablaba de todo un poco con tono irónico y en un lenguaje magnífico, lo que me hizo pensar que era la mejor elección posible para el comentario en off.

¿Por qué mantuvo el comentario en off?

En todos los telefilms que adapté a partir de una obra literaria, intenté conservar al máximo el texto original. Hay una gran diferencia entre adaptar un libro para televisión o cine. Veo el cine como una forma artística, y la obra literaria adaptada debe someterse. En televisión, al contrario, la obra de arte es el libro; el objetivo consiste en que los telespectadores tengan ganas de leerlo. Para conseguirlo, debo realzar la belleza del idioma.

¿La televisión austríaca en los años setenta se preocupaba por producir programas de elevada calidad artística?

Sí, la televisión austríaca era muy diferente de lo que se hace actualmente. Dejaba cierto margen a la innovación porque no había cine austríaco por falta de dinero. Aún no había sido creada la Federación Cinematográfica, que permitiría el nacimiento de una producción nacional embrionaria, y solo un listillo conseguía de vez en cuando la financiación suficiente para hacer una película. Cualquiera que deseaba hacer una película seria pasaba por la televisión. No podía hacerse cine experimental, pero los productores estaban deseando que se adaptaran las grandes obras literarias alemanas y austríacas. Duró un tiempo. Me parece que se adaptaron todas las novelas de Joseph Roth e incluso me propusieron que me lanzara con *El hombre sin atributos*, de Robert Musil, a lo que me negué porque no tengo tendencias suicidas. Si la mayoría de telefilms que dirigí son adaptaciones, se debe sencillamente a que eran más fáciles de producir. Con el paso de los años fui dándome

cuenta de que cada vez era más difícil conseguir que la televisión financiara algo que no fuera un mero divertimento. Y cuando les propuse *El castillo*, adaptado de la obra de Franz Kafka, el director de la cadena me preguntó si «realmente era necesario».
Pero volviendo a *Drei Wege zum See*, la idea se me ocurrió cuando aún estaba en
Baden-Baden,
aunque ya no trabajaba para SWF. Fui a Viena en busca de un coproductor y allí conocí a un *Dramaturg* que me apoyó desde el primer momento. Fue el principio de una larga colaboración con ORF (Österreichischer Rundfunk), la televisión austríaca.

Además de la voz en off, otra particularidad de la película es la escritura. Consiguió hacer cinematográfico el discurso interiorizado del relato mediante efectos de «montaje mental» parecidos a los que inventó Resnais en los años sesenta para La guerra ha terminado o Te amo, te amo. Un buen ejemplo se encuentra al principio de la película: la joven Elisabeth llega a la estación de tren de Klagenfurt, donde su padre la espera y la lleva a casa en taxi. Pasan por delante de una gran estatua que representa a un Lindwurm, un dragón, el emblema de la ciudad. De golpe, vemos el plano de un hombre negro, desnudo, inclinado sobre un lavabo. La joven abre la puerta y él le grita que salga. En este momento, los espectadores ignoran que es un y no pueden entender de quién ni de qué se trata. La asociación entre el dragón y el hombre que la asusta no está en el relato original, pero respeta el espíritu de una historia construida en torno a los pensamientos, los recuerdos y las sensaciones de la protagonista…
flash-forward,
Es un buen ejemplo de lo que siempre he intentado hacer con las adaptaciones literarias. Me preguntaban a menudo si era más fácil escribir un guion original o hacer una adaptación. En mi opinión se tarda más con una adaptación porque la historia ya existe y no es tan obvio apoderarse de ella. Eso siempre lleva más tiempo que una

historia inventada. Para realizar una adaptación leo el texto varias veces, subrayo ciertos pasajes con diferentes colores. Cada personaje importante tiene un color. Luego, reestructuro lentamente el material original de forma cinematográfica. No quiero seguir la estructura del texto al cien por cien porque se trata de otro medio. En *Drei Wege zum See* tuve la idea de intercalar
flash-forwards
para crear tensión y enganchar al espectador a un relato interiorizado.

Todavía es más atrevido cuando Elisabeth, camino del lago, debe detenerse de golpe porque el camino termina y da al vacío (por culpa de unas obras). Con un corte seco pasa al recuerdo del suicidio de Trotta. Su discurso cinematográfico es más abrupto que el fluido discurso literario de Bachmann.
Es normal porque en una sola frase escrita es posible reunir a muchos personajes y mezclar diferentes momentos, mientras que en

una escena cinematográfica solo es posible recurrir a oposiciones o yuxtaposiciones, por lo que todo se vuelve mucho más abrupto que en la literatura. Pero puede ser una ventaja para mantener en vilo al espectador.

También está muy próximo al proceso asociativo del cerebro humano, algo instantáneo y, por lo tanto, abrupto. Procediendo así, ¿pensó que la emoción podría nacer a partir de esta forma de contar la historia?

Admiro profundamente el relato y sentí el deseo de proceder de este modo. Me pareció lo más apropiado para respetar la integridad del texto. Ignoraba si iba a funcionar en el rodaje, pero después de haber realizado la nulidad total que fue *Sperrmüll*, no podía permitirme otro fracaso. Me impuse una especie de seguridad formal mediante un montaje mental.

¿Este tipo de tratamiento mental le interesaba más allá de su aplicación al relato de Ingeborg Bachmann?

Me interesaba porque es algo propio del lenguaje cinematográfico. Surgió naturalmente, no porque buscara una estructura original costase lo que costase. Pensé que debía encontrar la forma de contar una historia bastante compleja y cuando la encontré se abrieron numerosas posibilidades.

¿Trazó líneas temporales muy definidas en el guion?

Siempre hago gráficos mientras escribo. Una línea para cada personaje. Cuando tengo cinco líneas delante, veo si una escena cualquiera es demasiado larga o corta. Primero trabajo con diversas estructuras. Para cada escena dispongo de pequeñas tarjetas que voy desplazando en una gran pizarra. Luego lo paso todo al ordenador. Al principio es difícil entender cómo puede funcionar, pero al cambiar de estructura —incluso tratándose de gráficos—, siempre se aprende algo. Es lo que intento hacer entender a mis alumnos, que se precipitan porque son unos impacientes. Personalmente, prefiero hacer varios intentos antes de que todo encaje. Claro que una estructura puede imponerse desde el primer momento, pero este tipo de regalo escasea. Hay un chiste judío que me gusta mucho: Moshe llega donde el rabino y se queja de que

nunca le toca la lotería, mientras que a sus amigos siempre les toca. Y el rabino le contesta: «Dale a Dios una oportunidad, para ganar tienes que jugar». Más o menos es lo que les digo a mis alumnos. Siempre hay que dar una oportunidad a la inspiración, pero la suerte solo llega si se trabaja mucho. De tanto mirar desde cualquier ángulo se acaba por encontrar algo. Si uno solo se limita a esperar a que llegue la inspiración, ¡puede que espere mucho!

Dedica mucho tiempo a la preparación, pero ¿debe cambiar a menudo lo que tenía previsto cuando rueda?

Me ocurre muy pocas veces. Y cuando ocurre, me deprimo mucho. En general, si se debe cambiar algo en el último momento, es que no se tiene toda la película en la cabeza y eso facilita los errores. Excepto si el cambio surge de la proposición de un actor. Puede enriquecer la película y me obligo a tenerlo en cuenta. Pero solo pasa dos o tres veces en el conjunto de un rodaje. La mayoría del tiempo apenas hay cambios. Creo que si se ruedan películas cuya forma se ve condicionada por el contenido, es muy difícil improvisar.

Rodó Drei Wege zum See en localizaciones diferentes, una ciudad de provincias, el campo, París. ¿Había previsto la continuidad?

Sí, claro. Incluso si rodase una película en una única habitación, me esforzaría en tenerlo todo previsto. Me aporta seguridad y también hace que sea mucho más fácil saber si la proposición de un actor, por ejemplo, vale la pena o no. Depende del estilo de la película, desde luego. Si rodase un documental, debería reaccionar ante las situaciones y las personas filmadas. Pero no es mi punto fuerte y por eso mismo nunca he realizado un documental.

El tercer aspecto que nos impactó en la película es la excelente interpretación de Ursula Schult. ¿Era una actriz conocida?

Era una de las estrellas del teatro Josefstadt de Viena y la escogí porque correspondía físicamente a la perfección con el personaje de Elisabeth. Mi padre, que había trabajado con ella hacía varios años, me advirtió que era muy complicada. ¡Y lo era! No estaba

acostumbrada a trabajar delante de la cámara y nos costó mucho entendernos. Durante el montaje, todavía me sentía muy crítico hacia ella debido a las dificultades del rodaje, pero con la distancia reconozco que estuvo muy bien. Aunque me sigue pareciendo más conmovedor Guido Wieland en el papel del padre. Ya ha fallecido. Era un actor extraordinario, que también había trabajado en el teatro Josefstadt. Y disfruté trabajando con Yves Beneyton, al que conocí a través de mi colega Peter Patzak. Le había dado el papel protagonista en un telefilm policíaco que acababa de rodar para televisión, *Zerschossene Träume*, y me lo recomendó. Vi un fragmento y me pareció excelente. Luego me gustó mucho en La encajera. No he vuelto a verle desde entonces, lo que me sorprende porque era un hombre apuesto y un actor interesante.

Ursula Schult.

Bernhard Wicki.

En la escena del aeropuerto, donde ve al primo de Trotta interpretado por Bernhard Wicki, Elisabeth realiza un gesto bellísimo cuando su interlocutor se va: recoge las cenizas de un cigarrillo con la mano y las deposita en un cenicero. ¿Se le ocurrió a la actriz Ursula Schult?

No, ese tipo de cosas siempre proceden de la puesta en escena.

Es una idea muy bella que comunica con exactitud el estado anímico de Ursula en ese momento.

¡De cuando en cuando tengo buenas ideas! Siempre hay que buscar signos exteriores para expresar los sentimientos que se interiorizan.

¿Por qué escogió a Bernhard Wicki para el papel del primo?

Era más conocido como realizador que como actor. Y como cineasta tenía muy mala fama; incluso le tachaban de sádico. Cuando llegó al aeropuerto de Viena, el productor, Rolf von Sydow, que también estaba a la cabeza del departamento de producción de SWF, fue personalmente a darle la bienvenida. Temía que Wicki, al encontrarse con un realizador tan joven, sintiera la tentación de aplastarle. Pero no hubo ningún problema. Lo mismo pasó con *Lemminge*, para la que también recurrí a él. Todo el mundo se desplazó a Viena para recibirle. Pero lo gracioso fue lo que ocurrió a continuación. Lo primero que debía hacer era dejar que le sacaran

un molde de la cara para conseguir la máscara mortuoria que necesitábamos en la segunda parte de la película. Yo estaba en pleno rodaje y vi aparecer al jefe de producción en el plató presa de un ataque de pánico. Me explicó que para la dichosa máscara habían recurrido a un especialista conocido por haber trabajado con famosos ya fallecidos. Pero el líquido especial que mezcló se quedó pegado a la barba de Wicki y, una vez solidificado el molde, no había forma de quitárselo. Wicki se ahogaba y hubo que meterle en una bañera para retirar la máscara trocito a trocito con una pera insufladora. Wicki estaba furioso, pero a eso de las diez de la noche salió de su habitación del hotel con la cara todavía un poco hinchada y nos invitó a cenar. Luego no tuvimos ningún problema. Quizá fuera una persona difícil como realizador, pero como actor se portó muy bien.
Y para contestar a su pregunta, Wicki no era un gran intérprete. Sin embargo, su fuerte presencia dejaba claro en muy poco tiempo que su personaje era importante. Siempre digo que para el papel más pequeño hay que tener al mejor actor, pero no es fácil conseguirlo.

Como el papel de Trotta, por ejemplo.
Walter Schmidinger, que lo encarnó, era un gran actor de teatro en la época, el que más me gustaba de todos los intérpretes de habla alemana. En cuanto decidí hacer la película, quise que interpretara a Trotta.

¿Y Udo Vioff, que hace de Manes?
Era un actor bastante apuesto, muy conocido en Alemania, que rodó sobre todo para televisión. Tenía un papel muy ingrato, pero trabajar con él fue un auténtico placer.

¿En la época también escogía a los figurantes, como el hombre negro en el cuarto de baño del que hemos hablado hace poco?
Sí. Recuerdo que el casting se hizo en Londres. Les habíamos dicho que necesitábamos a un figurante negro y que saldría desnudo. Seleccionamos a uno de los candidatos. No recuerdo si ensayamos, pero no era un papel complicado. Ya habíamos localizado un cuarto de baño muy blanco en un hotel y fue la blancura del decorado lo

que me dio la idea de un hombre negro para el contraste.

Para la música utilizó a Mozart y a Schönberg de manera muy opuesta…

Sí, Mozart para los momentos de plenitud en la relación entre padre e hija, como en la escena del lago, mientras que Schönberg, con *Verklärte Nacht (Noche transfigurada)*, hace referencia a la vida interior más dolorosa de la protagonista. También hay una pieza de Purcell en la escena anterior al cuarto de baño con el hombre negro. Es un fragmento de *Hark! The Echoing Air*, cantado por Kathleen Ferrier, que escogí por la letra y también porque era una melodía inglesa conocida que encajaba bien con un viaje a Gran Bretaña.

Nos parece que en esta película expresa más la melancolía austríaca…

Puede ser, pero no fue intencionado. Todo lo austríaco en la película procede del relato. Es la melancolía que Ingeborg Bachmann expresa con una elegancia y belleza poco habituales en el idioma alemán de entonces, además de las múltiples referencias a la literatura austríaca que aparecen en toda su obra. Por ejemplo, el personaje de Trotta es una referencia a von Trotta en *Die Kapuzinergruft (La cripta de los capuchinos)*, de Joseph Roth. Por mi parte, mi meta no era hablar de Austria, sino adaptar un texto a partir de las sensaciones que me causaba. Y si, como Bachmann, hago referencias a la cultura austríaca no es para hacer pasar un mensaje, sino porque he crecido en este país, que me ha impregnado desde siempre. Por ejemplo, creo que el personaje del padre representa al antiguo régimen austríaco.

Cuando afirma que todo estaba acabado en 1914 y que los nazis solo fueron la consecuencia de este fin, anticipa La cinta blanca.

Sí, desde luego. Estaba dentro del relato, pero comparto este punto de vista. Y no es de extrañar que lo retomara en La cinta blanca. Lo he dicho muchas veces: es la misma cabeza la que sigue haciendo las películas.

Muchas otras ideas vuelven a aparecer en sus películas posteriores, como el amor imposible.
Dicho así me parece una exageración. Pero tiene que ver con la melancolía: no creo mucho en la felicidad. Eso no significa que no haya momentos de felicidad. Para mí, la felicidad es momentánea. Por ejemplo, si me enamoro de alguien, estaré en el séptimo cielo durante un tiempo, pero no durará. No es un verdadero estado, sino más bien un momento de la vida. Esta idea reaparece en varias películas mías. Muestran una serie de momentos de alegría, pero no es comparable a esa forma de optimismo tonto que nos propone el 90 % de las películas. Nos hacen creer que todo se arreglará, pero no tiene nada que ver con la realidad. La realidad es compleja, contradictoria y no necesariamente agradable. Si ahora me preguntasen si soy pesimista, les contestaría que soy realista.

La película no es pesimista, tampoco lo es el relato…
Son tristes.

Pero nos invitan a reflexionar acerca de la posibilidad de ser menos desdichados al abrirnos más hacia los otros. Trotta le dice a Elisabeth: «Nunca he sabido lo que significaba la vida. No estoy nada vivo. La vida es lo que busco en ti».
Es el texto de Ingeborg Bachmann, y es realmente muy bello. Numerosos intelectuales austríacos pueden identificarse con Trotta y su morbosidad. Joseph Roth encarnó esa actitud a lo largo de toda una vida muy desdichada. Pertenece a una mentalidad a la vez checa y eslava; es la tremenda fatiga del gran imperio.

El único rayo de esperanza de la película viene de una idea que sugiere el comentario en off: «Al menos podríamos ser amables con los demás, aunque fuera un instante».
No me acuerdo precisamente de esta frase, pero podría ser mía. He hablado de esto en varias películas. Es la verdad y es bonito.

Guido Wieland y Ursula Schult.

Ha dicho hace un momento que la felicidad no es posible, pero si hacemos caso a Ingeborg Bachmann, la amabilidad podría ser una solución para mejorar las relaciones humanas, es más sencillo…

No es tan sencillo, pero sí accesible a todos, es una cuestión de voluntad. Si todos fuéramos amables los unos con los otros, el mundo sería muy diferente. Tengamos en cuenta que siempre soy yo el que decide portarse bien o mal con alguien. Si el otro es un idiota, nada me obliga a serlo a mí también.

En la película, la comunicación le plantea un difícil problema a Elisabeth. Mientras se baña en el lago, de pronto le dice a su padre: «Papá, ¡te quiero!», pero él no la oye. Tiene la ocasión de repetirlo, y no lo hace. Es la misma situación que vuelve a mostrar en Lemminge. Cada vez hay un bloqueo: temen ser amables.

Absolutamente. Por ejemplo, adoraba a la tía con la que crecí, pero

nunca fui capaz de decirle: «Te quiero». Es muy difícil expresarlo con los padres. Con una mujer es otra cosa, aunque también sea difícil. Pero con los padres se viven a diario tantas cosas banales… Incluso personas que viven relaciones muy fuertes solo son capaces de esbozar algún que otro gesto para demostrar su afecto. Tanto en teatro como en cine, esta moderación es una baza porque incita a ser inventivo para demostrar indirectamente los sentimientos.

En Drei Wege zum See, Trotta le reprocha a Elisabeth que fotografíe el sufrimiento, el mismo reproche que le harán al reportero gráfico de Código desconocido. Ya que es parte del relato, nos preguntábamos si la lectura de Bachmann le había inspirado esa actitud crítica.

No lo sé. Todo lo que se inventa, todo lo que nos obsesiona, nunca sabemos de dónde viene.

¿Por qué situó la acción en Klagenfurt?

Está en Carintia, donde nació Ingeborg Bachmann. Quise rodar en los verdaderos decorados que describe la autora para estar más cerca de la realidad. Pero no pudimos rodar en su casa. Ya había fallecido cuando empezamos a rodar. Llevamos el guion a su hermana y lo tachó de pornográfico. No nos permitió rodar en su casa, debimos encontrar otra en el mismo barrio. Esa hermana se comportó como la hermana de Nietzsche y como algunas viudas de escritores. Pero cuando vio la película, le pareció fantástica y me escribió para decirme que se arrepentía de su decisión.

¿Cómo fue recibida la película cuando se emitió?

Las críticas fueron buenas, pero siempre es difícil saber qué piensan los telespectadores.

4

Lemminge: mi primera película personal – Arcadia, mi juventud y Julien Duvivier – Una amalgama de personajes a los que conocí – Unos pequeños roedores suicidas – Me gusta utilizar las técnicas del cine policíaco – La indiferencia y la glaciación – Un defecto de juventud – Una pésima publicidad para la Iglesia – Recuerdos de una maestra rubia.

———

LEMMINGE…

Primera parte: *Arkadien (Arcadia)*

La crónica de unos jóvenes en la pequeña ciudad de Wiener Neustadt, Austria, en otoño de 1959 empieza con actos anónimos de vandalismo perpetrados contra coches aparcados en la calle. La joven Eva Wasner sale con Christian Beranek, al que ha conocido en clase de baile. Fritz Naprawnik tiene una aventura con Gisela Schäfer, la mujer de su profesor particular de latín. Cuando sale a la luz, estalla un escándalo en el instituto, salpicando a las familias afectadas. Y más aún porque Gisela le confiesa a su marido que está embarazada de su joven amante. A fuerza de golpearse el vientre, mata al niño que lleva en su seno. Eva también se queda embarazada. Es una catástrofe porque, en esa época, ser madre soltera está muy mal visto y abortar es ilegal. Debe dejar el instituto. Por fin

se sabe que los actos de vandalismo son obra de Sigurd Leuwen y de su hermana Sigrid, los hijos de dos inválidos ricos (heridos durante la guerra por proteger a sus vástagos). Desenmascarado, Sigurd se tira al vacío delante de su hermana Sigrid y muere. Cuando su padre les trata de lemmings, a Sigrid solo se le ocurre decir que se lo pasaban muy bien destrozando coches. Fritz deja a su amante Gisela por Bettina, una chica de su misma edad. Eva intenta suicidarse y Christian no se interpone. Eva falla y él decide casarse con ella. Se esfuerzan en aprobar estudiando solos. Christian se lo cuenta todo a Sigrid en el tren que la llevará a Viena; ha decidido irse. El chico está a punto de seguirla, pero regresa a Wiener Neustadt para enfrentarse a su destino.

Segunda parte: *Verletzungen (Heridas)*

Un coche se precipita contra un árbol. Llega la ambulancia, pero no se distingue a los ocupantes del vehículo accidentado. Eva se despierta en casa. A su marido Christian, ahora un oficial del ejército, le duele el estómago. Uno de sus hijos ha vuelto a tener una pesadilla. Ella es ama de casa y monta a caballo para distraerse. También tiene un amante, y este le cuenta que pronto se irá a Noruega. Sigrid ha vuelto a Wiener Neustadt por la muerte de su padre. Rehúsa ver el cuerpo en el hospital donde trabaja Fritz. Sin querer, el sacerdote rompe la máscara mortuoria del padre. Sigrid llora.
Sigrid invita a cenar en la mansión familiar a las dos parejas formadas por sus antiguos amigos,
Fritz-Bettina
y
Christian-Eva.
La velada acaba con un arreglo de cuentas y con una Bettina descontrolada. Eva sufre una depresión cuando su amante la deja. Durante una visita al hospital, se le

ocurre proponerle a Fritz que tengan una aventura, y él acepta. Christian descubre que su esposa tiene un amante y le monta un número. Sigrid está embarazada, pero al ver tanto odio e ira en las calles, se pregunta cómo podrá criar a un hijo en semejante entorno. El cura al que visita para hablarle de su desconcierto le ofrece como única respuesta la acumulación de botellas de vino que llenan su apartamento. Christian le revela a Eva que tiene un mal incurable y le hace chantaje para que los dos se vayan dos semanas sin los niños para «volver a encontrarse». Por otra parte, a Fritz no parece importarle mucho la relación. Acepta irse con Christian, que acelera y lanza el coche contra un árbol (plano del principio). Eva muere y él queda herido. Sigrid aúlla de dolor en su cama mientras da a luz. Convaleciente, con el brazo en cabestrillo y en compañía de sus hijos, Christian se cruza con unos reclutas cuyo comportamiento le molesta. Les recrimina con insultos y se pregunta qué cuenta en el mundo actual.

———

Con Lemminge dejó las adaptaciones para escribir una historia original. ¿Tuvo dificultades para que la televisión le produjera la película?

Efectivamente, es mi primera película personal. Después del éxito de *Drei Wege zum See*, los productores me comunicaron que deseaban volver a trabajar conmigo. Armado con la regla que siempre doy a mis alumnos y que consiste en decirles que, cuando se es joven, es preferible trabajar con historias vividas personalmente, les propuse pintar el retrato de mi generación. Al principio solo pensaba hacer un largometraje, el que ahora lleva el número «1» con el subtítulo de *Arkadien*. Pero me llamó el director de la cadena ORF, a quien le había gustado mucho mi adaptación de Bachmann, y me dijo que si quería hacer un retrato de mi generación, debía ser más largo. En su opinión había que pensar en tres partes, y le contesté: «¡Con mucho gusto!». Pero al salir de su

despacho, donde llegué pensando que solo quería conocerme, me di cuenta de que me habían caído encima dos largometrajes adicionales para los que no tenía ni una sola idea. Durante nuestra conversación se me ocurrió dedicar una primera parte a la juventud de los personajes y una segunda a lo que eran en la actualidad. Pensé en realizar la tercera entrega sobre el futuro, pero seguía siendo una idea muy vaga. Por lo tanto, empecé a escribir la primera y la segunda parte antes de atacar la tercera. Pero después de una larga reflexión, renuncié por falta de una idea convincente.

Michael Hanneke durante el rodaje de Lemminge.

La primera parte, Arkadien, corresponde al tiempo de las grandes esperanzas y de las terribles desilusiones.

Es un título lleno de ironía, desde luego, del que quiero contarles los orígenes. De joven me había conmovido la película romántica *Marianne de ma jeunesse*, de Julien Duvivier. Deseoso de conocer la fuente, fui a la biblioteca de Viena donde encontré el libro de Peter de Mendelssohn, autor de una famosa biografía de Thomas Mann. Era un escritor judío alemán que emigró a Inglaterra en 1936 y que escribía tanto en inglés como en alemán. El libro —que robé, por cierto— contenía el relato *Schmerzliches Arkadien (Dolorosa*

Arcadia), en el que se inspiraba la película, y un texto en torno al rodaje de Duvivier. Fue así como me enteré de que el cineasta deseaba adaptar *El gran Meaulnes* al cine, pero que Isabelle Rivière, la hermana del autor, no quiso cederle los derechos. Entonces, Duvivier buscó un tema que le permitiera contar *El gran Meaulnes* sin pasar por la novela de Alain Fournier. Encontró el relato de Peter de Mendelssohn, escrito cuando este era muy joven. Aún recordaba el título cuando empecé a escribir *Lemminge* y decidí poner un título a la primera parte que se refería a un relato que nadie conocía. Posteriormente volví a ver *Marianne de ma jeunesseen* televisión y fue una gran decepción. Duvivier hizo películas muy buenas, pero esta era realmente kitsch.

¿Cómo articuló el guion sobre cinco jóvenes que debían representar un microcosmos de su generación?

Hice el retrato de gente a la que conocía modificándolo un poco. Por ejemplo, la historia del alumno que tiene una aventura con la mujer de su profesor es algo que me ocurrió. Creo que es mi película más autobiográfica, aunque una parte de *Variation* también está muy próxima a mí.

La historia de Sigurd y Sigrid, el hermano y la hermana cuyos padres son discapacitados físicos, que se atraen mucho y se convierten en vándalos, ¿también es real?

Es una amalgama. No ocurrió todo en el seno de una misma familia. Por ejemplo, la madre condenada a guardar cama era un poco la mía, que después de desmayarse dos veces en los escenarios no pudo seguir actuando y debió retirarse con cuarenta y pocos años. Siempre estaba tumbada, en la semioscuridad, perdida entre el humo de los cigarrillos. Sin embargo, el padre autoritario al que da vida Bernhard Wicki no era el mío. Como ya saben, crecí sin presencia paterna y mi tío no se inmiscuyó en mi educación. Pero no cuesta imaginar que no me resultó complicado encontrar un modelo para el padre. La historia entre el hermano y la hermana es uno de los pocos elementos totalmente inventado.

¿Por qué les llamó Sigurd y Sigrid, dos nombres de pila muy

similares y cuyo diminutivo es «Siggi»?
Eran dos nombres muy de moda durante la época nazi porque tenían que ver con la mitología germánica, como Siegfried.

¿Y la relación con sus padres, que quedaron impedidos al tirarse encima de sus hijos para protegerlos durante un bombardeo?
Alguien me lo contó. En cuanto a las relaciones filiales, son típicas de los niños de esa generación, que convivieron con figuras paternas, culpables o no, que habían regresado de la guerra.

Es un aspecto que reaparece en varias películas suyas, como en Caché (Escondido), donde los hijos se sienten culpables de los actos de los padres.
No son culpables, pero sí son los herederos de los actos de sus progenitores. Existe una frase que expresa claramente esta situación: «Los pecados de los padres son las neurosis de los hijos».

La primera parte recuerda, en cierta medida, el tono de su película anterior. La pareja de adolescentes románticos formada por Eva y Christian es muy conmovedora. Ella quiere perder la virginidad, pero no se atreve. Una vez conseguido el objetivo, quiere suicidarse, pero falla. Todo es bonito, sencillo y tonto…
¡Éramos así! No tuve que inventar mucho en esta película. Todos los que vivimos esos años pasamos más o menos por lo mismo. El guion no contiene nada de extraordinario. El interés de la película reside en la composición del conjunto de personajes que transmite la sensación de malestar propio de la época. Sobre todo porque todo dependía de mí esta vez, mientras que en la adaptación de Bachmann me había limitado a seguir el relato.

La gran originalidad y osadía de Lemminge reside en la idea de reunir al conjunto de personajes veinte años después, pero con actores diferentes, algo desconcertante para el espectador.
Al principio, uno se siente un poco perdido, como en cualquier

película que nos proyecta veinte años más allá, excepto si se encuentran actores con hijos que posean dotes interpretativas y se les parezcan. En este caso, nos esforzamos en buscar a intérpretes con un físico semejante al de los actores de la primera parte. Aun así, se tarda algún tiempo en identificarlos en la pantalla.

¿Rodó las dos partes de forma consecutiva?
Sí.

¿La emisión televisiva también lo fue?
En dos días. Pero antes de emitir la segunda parte, hubo un pequeño resumen de la primera para ayudar a los telespectadores.

Walter Schmidinger, Elisabeth Orth y Christian Spatzek.

La imagen general que desprende Lemminge es la de una

nueva generación que quiere vivir de otro modo y, por lo tanto, se rebela. Pero al hacerlo con demasiada timidez, veinte años después se enfrenta al fracaso. De ahí el título de la segunda parte, Verletzungen (Heridas).
En la primera parte, Sigurd se suicida y Eva lo intenta, aunque no lo consigue. El título de la película hace referencia a los lemmings, esos pequeños roedores que se suicidan en masa y, metafóricamente, a los jóvenes austríacos, entre los que había una tasa de suicidio muy elevada según las estadísticas de la época. Pero el título perdió parte de su significado a partir del momento en que otras películas se refirieron a los lemmings sin aludir a la idea del suicidio colectivo.

Al final de la segunda parte pone en boca del sacerdote la tasa de suicidio entre los jóvenes. Se trata de un hombre de la Iglesia poco ortodoxo, ya que es alcohólico.
Para este personaje me inspiré en un monje, un profesor de latín al que conocí. Era un hombre muy amable y daba lecciones gratuitas de latín a todos, incluso a los protestantes como yo. Podíamos ir a su casa, y al igual que en la película había una habitación llena de botellas llenas y otra llena de botellas vacías. De hecho, era muy gracioso, hablaba de sí mismo en tercera persona. Después de cada clase iba a «probar» una nueva botella, ¡que solía vaciar! Todos le queríamos mucho. Me impresionó y le integré en la película, transformando un poco el personaje.

Otro momento fuerte de la película es cuando Sigrid, hacia el final, está a punto de dar a luz al hijo que tanto desea, pero al que no puede imaginar viviendo en un mundo donde reina el odio. La muestra sola en la sala de partos presa de terribles dolores. ¿Por qué escogió un final tan duro?
Es verdad, el nacimiento no da pie a un final positivo. Entonces pensaba que vivíamos en un mundo donde no debían nacer niños.

Pero no es la escena con que acaba la película. Termina con Christian, el hombre que al final de la primera parte asumía su paternidad y su responsabilidad, veinte años después,

como militar y padre de familia al que su mujer le es infiel, que se venga lanzando su coche contra un árbol y matando a su esposa. Volvemos a verle con el brazo en cabestrillo, gritando con furia a unos soldados que no le reconocen y preguntándose si aún queda algo que valga la pena en el mundo.

Antes les contaré una anécdota divertida. Queríamos rodar la última escena en una base militar. El Ministerio de Defensa quiso leer el guion y nos denegó la autorización. Según ellos, la esposa de un oficial austríaco no podía engañarle y, además, nunca reaccionaría como el personaje. ¡Lo consideraron un insulto al ejército austríaco! Dicho eso, añadiré que el fin es reiterativo. Ya se había entendido antes. Hoy no lo filmaría así, pero evito ser más explícito. Sin embargo, sigo estando de acuerdo con la primera parte, en la que se muestran las cosas de forma más indirecta. Cada uno puede sacar la conclusión que desee de lo que cuento. La segunda parte se resiente de mi gran voluntad de expresar lo que quería decir en la época. Es un defecto de juventud; uno se siente muy seguro de sus afirmaciones y pierde toda mesura. Eso sí, el balance que hice de la debacle de una generación y de la pérdida de valores no cayó en oídos sordos. La primera emisión de *Lemminge* en 1979 despertó la ira de algunos críticos que me reprocharon haber ocultado 1968. Pero había dejado de lado de forma muy consciente el movimiento contestatario porque, diez años después, en Austria aún seguían buscando qué impacto había tenido.

En esa última escena, Christian aparece como alguien que se ha convertido en la mismísima imagen de sus padres, lo que nos hace pensar en la cita de Warhol de su primer telefilm, Und was kommt danach…, donde decía que las generaciones y los problemas se repiten, que solo cambia la ropa.

Pero de eso se trata, ¿no?

Visualmente hablando, en la época debieron parecer atrevidas algunas cosas: la representación del acto sexual, la desnudez frontal…

Y también la escena del aborto, un tema tabú en televisión. Le costó

mucho interpretarla a la actriz Elisabeth Orth, muy afamada en el Burgtheater e hija de la gran intérprete Paula Wessely. Esta última formaba con Attila Hörbiger la pareja de actores por excelencia en Viena. Ella había trabajado en películas nazis, pero se había excusado posteriormente. Era una historia algo complicada. Total, después de emitirse la película, Elisabeth Orth recibió un montón de cartas reprochándole que la hija de Paula Wessely se hubiera prestado a interpretar esa escena y a mostrarse completamente desnuda. Fue un auténtico escándalo.

¿El departamento de producción no reaccionó al leer el guion?

No, no aplicaron la menor censura. Añadiré que nadie se metió nunca conmigo en televisión. En esta película solo me impusieron una cosa. Al final de todo, cuando Christian deplora la desaparición de los valores, añade: «¡Austria ha muerto!». Me explicaron que no podía decirse eso en la televisión austríaca, por lo que añadí el ruido de un avión sobrevolando la escena para que la frase no se entendiera. Un poco como hizo Buñuel en *El discreto encanto de la burguesía*.

¡Qué curioso! No conocíamos la anécdota y creíamos que el ruido del avión estaba añadido a propósito. Aporta densidad al final con ese sonido desagradable que añade un toque de desesperanza…

Y no se equivocan. Tenía previsto desde el principio acabar con el ruido del motor de un avión, pero tuve que adelantarlo para tapar la voz del actor. La producción me pidió que sustituyera la frase durante el doblaje como fuera, pero preferí conservarla y aplastarla con el sonido del avión.

A partir de entonces, su cine ofrece una gran coherencia temática. El tema de la nostalgia, muy presente en Drei Wege zum See, regresa aquí con fuerza. De hecho, Fritz le pone voz al afirmar: «Lo único que realmente se siente es la tristeza o quizá también la nostalgia».

Sí, en alemán se dice *Sehnsucht*. Al igual que *Heimat* es una

palabra típicamente alemana, cuyo equivalente exacto no se encuentra en otros idiomas, como español, francés o inglés.

Los personajes de Lemminge se contradicen constantemente. Por ejemplo, Eva, la adolescente romántica de la primera parte debe casarse porque está embarazada. En la segunda, decepcionada por su marido, tiene un amante y luego otro…

Conozco a mucha gente así. Al menos, Eva es un personaje positivo que siempre intenta tener una relación auténtica y que sigue insistiendo a pesar de sus fracasos. En la segunda parte, los hombres son más negativos. No cabe duda de que su marido Christian sufre, pero su dolor le empuja a destruir a los demás. Como el médico en *La cinta blanca*. Cuando dice cosas tremendas a la comadrona, ella le contesta que debe sufrir mucho para ser tan malo. Creo que siempre es así: uno se vuelve malvado cuando el dolor es demasiado grande. Nada puede acabar con este proceso.

Las dos partes de Lemminge se estructuran sobre el mismo principio. Ambas empiezan con una escena que sorprende (coches destruidos y un vehículo que colisiona contra un árbol), pero no se sabrá por qué hasta el final.

Es una forma de crear tensión. Como en *71 fragmentos de una cronología del azar*, que empieza con el texto de una matanza que no se entenderá realmente hasta el final de la película.

Pero al contrario que en el guion de 71 fragmentos de una cronología del azar, donde no se tarda en adivinar la identidad del asesino, Lemminge mantiene vivo el suspense. Es una especie de «whodunit» **[4]** **.**

Me gusta usar las técnicas del cine policíaco para clavar al espectador en su asiento. No hay nada mejor para mantener despierta la atención.

A la hora de escribir ambos guiones, ¿se impuso el establecimiento de paralelismos estructurales entre las dos partes?

No, para nada. La estructura de la segunda parte es mucho más

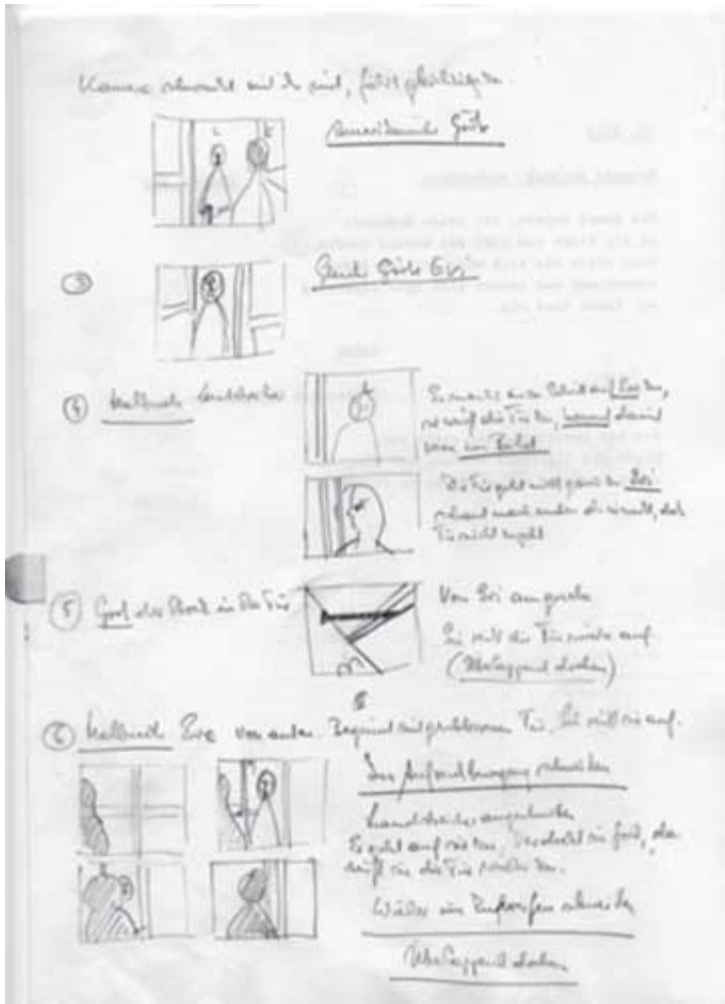
sencilla que la primera. Hay menos personajes y se entiende enseguida en qué dirección evolucionan. Eso sí, el hecho de empezar ambas partes con una escena de destrucción de coches fue una decisión deliberada.

Tanto en una parte como en la otra, los personajes conservan ciertas características. Por ejemplo, antes de hacer el amor por primera vez, Eva pide un coñac. Luego, en la segunda parte, cuando va a casa de su amante, vuelve a pedir uno.

Sí, este tipo de guiños siempre me hacen gracia. También permiten seguir con más facilidad la evolución de un personaje de una parte a otra.

¿Prepara fichas de los personajes antes de escribir el guion?

Sí. En cuanto tengo a los personajes en mente, abro una ficha para cada uno donde apunto todo lo que pueda utilizarse para su comportamiento. Por ejemplo, en la primera parte de *Lemminge* estaba Fritz, un joven proletario al que volvemos a encontrar en la segunda como médico y al que Eva pide que sea su amante. Me inspiré en un amigo mío idéntico al personaje. Llené una ficha con detalles precisos sobre su evolución. Pero no siempre es tan sencillo. No es raro que al principio no sepa cuántos personajes habré de crear. También me pasa a menudo que una idea o una situación corresponda a tres o cuatro personajes. Entonces debo decidir quién hará esto y quién hará lo otro. Es el placer y la dificultad de la escritura.



Storyboard de Lemminge.

Para los personajes de Lemminge, ¿no tuvo que documentarse?

No, me bastó con clasificar mis recuerdos. Me limité a visitar a mis antiguos compañeros de instituto para saber si habían conservado algo de la ropa que llevábamos entonces: un vaquero, una camisa blanca y un suéter negro puesto encima de los hombros y atado al cuello. Tenía que recuperar algunos de esos suéteres porque ya no se fabricaban cuando rodamos la película. Por otra parte, tuvimos la

suerte de filmar donde transcurría la acción.

Generalmente hablando, ¿sus personajes existen antes de la construcción dramática?
No, son dos trabajos que se desarrollan a la par. Siempre se lo digo a mis alumnos: lo más difícil es la construcción, porque ahí se decide quién representa qué. Si las decisiones son buenas en esa etapa, la escritura se hace mucho más fácil porque habla y actúa el personaje. Y el guionista conoce al personaje. Pero si la preparación no ha sido buena, si no se conoce lo suficiente al personaje, la escritura puede volverse muy trabajosa. Ahora bien, tampoco es fácil estar seguro de que el relato esté bien construido antes de lanzarse a la escritura del guion propiamente dicho.

¿Cuándo escribe los diálogos? ¿A medida que redacta las escenas o una vez elaborado el conjunto de la estructura?
Solo empiezo a escribir los diálogos cuando está definida la estructura general. A veces hay un bloqueo y debo cambiar algo en la escena, lo que puede repercutir en las escenas siguientes. Si es así, realizo todas las modificaciones antes de volver a los diálogos. Me parece normal. No creo que pueda escribirse un guion o una obra de teatro como si fueran una novela porque hace falta impedir que el espectador se aburra. En un libro, el autor puede permitirse algún relleno que otro. En una película, el espectador desenchufa y es sumamente difícil recuperarlo después.

Tomemos, por ejemplo, a Sigurd y a Sigrid. ¿Recuerda cómo imaginó a esos dos personajes? ¿Primero fueron ellos, sus padres llegaron después?
En realidad, los dos personajes hacen referencia a un relato de Thomas Mann, *Wälsungenblut*, la historia de un hermano y una hermana incestuosos que, a su vez, se refieren a *La Valquiria*, de Wagner. Me basé en esos personajes para construir a los dos Siggi de mi película, su relación ambigua, su familia noble con apellido alemán en Austria, su mansión donde reina una gran tristeza porque la madre está paralizada, pero ignoramos el porqué. Los niños son abandonados a sí mismos, lo que les une más. ¿Tienen una relación incestuosa? Aunque su proximidad sentimental es mayor de lo

habitual entre un hermano y una hermana, la pregunta queda abierta. Con estos dos personajes rodé una de mis escenas favoritas de la película: cuando Sigurd vuelve y Sigrid deja de tocar al piano una pieza de Schubert, algo ocurre entre los dos. Al final de la toma, nadie se movía en el plató, todos estábamos emocionados.

Eva Linder, que encarna a Sigrid, ¿sabía tocar el piano?
No, tuvo que aprender. Paulus Manker, que interpreta a su hermano, también practicó durante tres meses la pieza de chelo con un músico de la Filarmónica de Viena. Cuesta aún más fingir que se sabe tocar el chelo que el piano. Los dos se esforzaron muchísimo. Si querían el papel, debían saber tocar.

Es un riesgo escoger a actores que no saben tocar un instrumento…
Sí, por eso desde el principio insisto: «¡Tienes que aprender!». Puedo ser muy convincente.

En la segunda parte hay una secuencia sorprendente con un pordiosero que parece querer colarse en casa de Eva estando ella sola. Adelanta el pie para evitar que cierre la puerta, pero ella consigue echarle.
Representa la pobreza, el tercer mundo, todo lo que nos asusta y de lo que solo podemos deshacernos destruyendo al otro. Preferimos romperle el pie o la mano antes que dejarle entrar.

También está la escena en la que Eva ve a dos niños peleándose cerca de una iglesia, y luego a un gato muerto en la acera al que nadie mira antes de que un cubo caiga de lo alto de un edificio en obras.
Sí, pero es demasiado. Quería crear una sensación de *Entfremdung*(alienación), una sensación de miedo ligada al hecho de que solo somos cosas pequeñas, como en la escena de *El diablo, probablemente*, de Bresson, en la que se ve al chico subir a un autobús Página del guion de *Lemminge*, cuyas puertas no funcionan. Nadie sabe qué hacer y entonces se oye a alguien decir: «¡Será el diablo, probablemente!». Una escena muchísimo mejor que

la mía. Si hubiese visto esta película antes de rodar la mía, nunca habría rodado la escena así. Pero tenía que crear una atmósfera que explicase por qué Eva está tan destrozada al final. También es cuestión de percepción. En algunos momentos de la vida no nos damos cuenta de nada. Y en otros, solo vemos estas cosas. Nos aplastan y nos hacen la vida imposible.

- 17 -

~~7.~~ Bild 13

Wohnung Beranek. Vorzimmer. Innen - Tag

Anschluß.
Eva geht, indem sie den Morgenmantel ordnet und die Tür zum Wohnzimmer schließt, sodaß die Stimme der Gymnastiktante ausgesperrt ist, zur Wohnungstür und öffnet.
Draußen steht ein vollkommen zerstört und verkommen aussehender Mann. Mit der linken Hand stützt er sich auf einen Stock. Als er Eva sieht, grinst er zahnlos und schmierig.

Der Landstreicher:
Grüß Gott, gnä Frau. Hättens net was für mi ?

Eva ist erschrocken und verstört. Sie stottert:

Eva:
Ja..was..was wollens denn ?

Er grinst, streckt die Hand aus und macht einen Schritt auf Eva zu, die erschrocken zurückweicht und ihm die Tür vor der Nase zuwerfen versucht. Aber da ist der Stock des Mannes in der Tür. Eva reißt die Tür nochmals auf, faucht ihn wütend an:

Gehn sie weg !

Er grinst, kommt noch näher

Der Landstreicher:
Aber, gnä Frau..

Página del guion de Lemminge.

De hecho, la segunda parte empieza con esa actitud indiferente: Sigrid no siente nada ante su padre muerto, pero se echa a llorar cuando el sacerdote rompe sin querer la máscara mortuoria. Nos preguntamos si el mundo no habrá perdido su humanidad.
Pero ¿el mundo fue humano alguna vez?

Con el progreso y la evolución del mundo moderno, podríamos esperar una vida mejor, pero usted muestra lo opuesto.
Además, todos los personajes de las dos partes de *Lemminge* son gente mimada que no tiene problemas de dinero.

Seres privilegiados que son víctimas de lo que no tardará en llamar «la glaciación emocional».
Me pesa mucho haber acuñado esta expresión que ahora me persigue por doquier.

Se equivoca, la expresión resume a la perfección esa actitud que aún existe hoy en día.
Me preguntaban tanto acerca de este tema en la época de la trilogía (*El séptimo continente, El vídeo de Benny* y *71 fragmentos de una cronología del azar*) que sentí la necesidad de tener una expresión para resumirlo todo, como una palabra clave. Pero conlleva ciertos riesgos; una palabra clave siempre reduce la complejidad de la idea que se expresa. Es como etiquetar algo, siempre hay una connotación simplista. En cuanto se da un nombre a algo, la complejidad se desvanece. Y es lo que me molesta. Cada vez que me obligan a expresarme sobre mis películas, cualquier cosa que diga limitará su alcance. Es verdad que *Lemminge* es una película en torno a la glaciación emocional, pero no es solo eso. Si se la reduce a esta única interpretación, se crea una falsa jerarquía, la glaciación se convierte en el tema principal en detrimento de los otros. Lo mismo pasa con la violencia. Al contrario de lo que suele decirse, no trato la violencia en sí, sino únicamente su representación y la explotación de la misma por los medios de comunicación. De todas formas, esto es menos grave porque se trata de una película, y no de

evocar sentimientos que no pueden resumirse con una sola palabra.

Eva Linder y Paulus Manker.

A nosotros, que nos interesamos por su obra de forma retrospectiva, no nos cabe duda de que Lemminge representa de forma manifiesta la génesis de sus futuros grandes largometrajes para cine.
Sí, yo también lo creo así.

Por lo tanto, poco importa que le guste o no la expresión «glaciación emocional». La indiferencia, el primer paso hacia dicha glaciación, es el núcleo de Lemminge. Asimismo, desde sus primeras películas, hace brotar la violencia recurriendo regularmente a las bofetadas. Hasta Amor, hemos inventariado veinte.
¡Vaya! Se parecen a mi mujer; un día me hizo notar que varios personajes míos se orinaban encima y que ya era hora de que lo

dejara. La multiplicación de bofetadas no me extraña. La bofetada es un medio muy sencillo para comunicar la humillación. Más que la violencia física en sí, importa el gesto. Recuerdo que en *Lemminge*, Georg, el profesor de latín, abofetea a su esposa Gisela cuando se entera de que está embarazada de Fritz, su alumno. La madre de Fritz también le abofetea cuando se entera de la situación.

La violencia empieza de forma muy natural dentro de la familia, con una bofetada, antes de cobrar importancia en el plano social e internacional.

Una vez me pidieron que escogiera una palabra para describir el conjunto de mi trabajo, lo que era una idiotez, pero acepté el reto y contesté: «La guerra civil», porque de eso se trata. No me refiero al sentido político, claro, sino al día a día, a la guerra que nos hacemos a diario.

Nos parece que con Lemminge, filosóficamente hablando, ya denunciaba el fracaso del cristianismo, algo que seguirá haciendo siempre simbólicamente.

Sinceramente, no lo había pensado.

No desde un punto de vista religioso, sino estrictamente desde un plano humano, el cristianismo en su origen era una gran llamada para que los hombres fueran capaces de una mayor tolerancia…

Siendo así, también podemos decir que es el fracaso de la cultura humana y que no se limita solo al cristianismo. Ahora pienso en la… frialdad —para no emplear el término glaciación—, una señal que todos estos valores, de los que se habla constantemente, ya no funcionan. Aún tienen un espacio de vez en cuando, pero cada vez funcionan menos en nuestra sociedad. Al menos es la impresión que tengo. El fin de la segunda parte, concretamente la escena con el sacerdote alcohólico, que considero una escena clave en el plano filosófico, es muy esclarecedora. El personaje dice que la Edad Media ha terminado, pero que nadie ha perdonado nuestra culpa; de ahora en adelante deberemos vivir con esa culpa, y será difícil. Además, lo dice un sacerdote, lo que da más peso a la afirmación.

¡Es una pésima publicidad para la Iglesia! Si leemos los escritos de todos los existencialistas católicos franceses estamos más o menos en el mismo registro. Hoy en día, la religión se reduce a una dimensión mística, pero no funciona como sistema social.

Michael Pitt, Tim Roth (de espaldas) y Brady Corbet en Funny Games USA.

De ahí la presencia del cuadro de Francis Bacon Estudio según el retrato del Papa Inocencio X de Velázquez en casa de Fritz, el que fue amante de Gisela y ahora es un médico solitario a quien Eva va a ver en su desconcierto.
Sí, pero esto también es una exageración. ¿Cómo podría un médico comprar semejante cuadro?

Hemos pensado que se trataba de una reproducción…
Quizá, pero hoy en día evitaría algo así.

Pero ¿por qué escoger un cuadro que representa a un eclesiástico gritando?
Para mí, el cuadro de Bacon representa la encarnación absoluta de la situación. Es un ser que grita, pero no se le oye. La verdad, esta simbología es aplicable a prácticamente todos los personajes. Ahora bien, entre nosotros, y vuelvo a decirlo, mostrarlo en la película es artísticamente falso por demasiado explícito.

Las dos partes nos parecen muy diferentes: la primera presenta una serie de acontecimientos, mientras que la segunda es más simbólica, sin grandes sucesos, a excepción del accidente de coche de Christian.

La primera parte es más elegante, está más conseguida. En la segunda me superó a veces la dificultad de representar artísticamente un elevado nivel de intercambio entre los personajes.

Monica Bleibtreu y Wolfgang Hübsch.

Antes ha dicho que en la segunda parte, los personajes masculinos no son maravillosos. Se nota, sobre todo en las escenas de comidas, cómo encuadra a las mujeres y cómo pone de relieve su soledad en el montaje. En este caso, todo depende de la puesta en escena.

Es algo instintivo. Sé que mi forma de filmar guiará al espectador hacia la simpatía o la antipatía que desprende el personaje. Cada

plano implica un juicio en el desglose, pero no siempre es racional porque, lo reconozco, las mujeres me interesan más que los hombres. Incluso suelen decirme que soy un director de mujeres. Me interesan porque son más complejas que los hombres. Y también porque a menudo son víctimas. Y las víctimas siempre me han parecido más interesantes que los verdugos. Todo lo contrario de las convenciones del cine estadounidense, donde el protagonista debe ser el fuerte.

También realizó un gran número de primeros planos frontales, algo poco frecuente en la televisión de la época.
No, no, era bastante frecuente entonces. De hecho, los primeros planos dependen de la fe que el realizador tiene en los intérpretes. Basta con ver *Secretos de un matrimonio*, de Bergman, para darse cuenta de que hay numerosos primeros planos porque Liv Ullman y Erland Josephson son extraordinarios, y Bergman lo sabía. Siendo así, el rostro lo dice todo. Desde luego, en algunas situaciones el cuerpo es importante, pero tratándose de expresar sentimientos, de todo lo que surge de dentro, prevalece el primer plano. Siempre he intentado hacerlo.

Aunque diga que la pintura no le influyó, esos primeros planos son auténticos retratos de los personajes vistos de frente. Individualiza sus personalidades en ciertos momentos y subraya la dificultad de comunicación cuando aísla, a su vez, al interlocutor en el cuadro.
Desde un punto de vista clásico existen dos procedimientos. Cuando quiero mostrar que la comunicación entre dos personajes funciona, trabajo el plano y el contraplano desde el hombro, con la cabeza del interlocutor en escorzo. Si, al contrario, quiero mostrar su dificultad en comunicarse, los aíslo totalmente en los planos y contraplanos.

Antes de acabar con Lemminge querríamos hablar de una escena que nos asombró porque vuelve a usarla en La cinta blanca. En la segunda parte, Fritz le cuenta a Eva que, de niño, mató al pájaro de su padre y dejó el cadáver del ave para que creyesen que había muerto de forma natural.

¡Es verdad! Había olvidado del todo que esta escena ya estaba en *Lemminge*. Pero tengo una buena explicación: conté lo mismo en el primer relato que escribí. Era la historia de un chico de unos diez años que adoraba a su maestra. Un día está delante de la puerta de la clase y la ve llegar desde el fondo del pasillo. Sus compañeros hacen mucho ruido y les manda callar. Al no obtener ningún resultado, se pone a gritar para hacerles callar en el momento en que entra la maestra, que le llama la atención por armar jaleo. Cuando regresa a su casa, bajo los efectos del impacto, tiene un ataque de fiebre y se pone enfermo. Ya a punto de recuperarse, va al cuarto de su padre y mata al pájaro. Yo mismo viví una situación similar en el colegio, cuando la maestra, una rubia muy guapa a la que adoraba, me acusó equivocadamente. No maté ningún pájaro, pero me dolió tanto que cuando empecé a escribir, fue lo primero que quise contar. Es mi forma de crear, utilizo vivencias mías que me vuelven a la memoria.

Rüdiger Hacker (centro) y David Haneke, hijo de Michael Haneke, (en segundo plano).

Para la última escena de la segunda parte, ¿por qué dio el papel del hijo mayor de Christian a su hijo David?

Buscaba a un chico de su edad y pensé que sería más fácil trabajar con alguien a quien conocía muy bien y que era apuesto. Además, me divirtió.

5

Variation (Variación) sobre un triángulo amoroso – Siempre los mismos nombres – El arte y el fin de las ideologías – No soy moralista – La desnudez como expresión de la desesperanza – Los muertos en Venecia de *Wer war Edgar Allan*? – Caballos blancos en el laberinto – No siento odio alguno hacia los padres – La música esconde los fallos – La irónica mirada de *Fraulein – Munchhausen* y la historia de Alemania – Una película anti-Fassbinder – Efectos de montaje y paso al color.

———

VARIATION – ODER DASS ES UTOPIEN GIBT, WEISS ICH SELBER!

Georg acaba de ver Stella, de Goethe, con su esposa Eva. Al regresar a casa, hablan de la obra con Sigrid, la hermana de Georg, que vive con ellos y estudia chelo. En un principio, Goethe había previsto un final optimista con un utópico trío amoroso formado por el conde, la joven que ha traído con él al regresar de la cruzada y su fiel esposa. Sin embargo, treinta años después, Goethe escribió un segundo final en el que los tres se suicidan presas del desamparo.

Georg no tarda en convertirse en el amante de Anna, una periodista, pero no le cuenta nada a Eva, a pesar de sus sospechas. Anna es la pareja de Kitty, una actriz alcohólica que no acepta su relación con Georg y monta

número tras número. Una noche, Anna llama a Georg pidiéndole ayuda. Al salir, despierta a Sigrid y a Eva. Esta le advierte de que si se va, será la última vez. Georg no le hace caso y acaba viviendo con Anna. Al cabo de varios meses se reúnen con Eva y Kitty. Es un encuentro muy tenso, sobre todo cuando Eva cuenta que Sigrid ha intentado suicidarse cortándose las venas y que aún está hospitalizada. Georg pierde la calma. Anna no puede más y huye, dejando una nota donde le explica a Georg que no entiende lo que pasa, pero que le ama. Los cinco personajes deben enfrentarse a sí mismos.

———

El guion de Variation (1982) se inspira muy libremente en la obra Stella, de Goethe, que usted ya había puesto en escena.

Pero no recuerdo si dirigí la obra antes o después de la película. Probablemente después porque fue en Viena… Bueno, da igual.

¿Cómo nació el proyecto?

Durante el rodaje de *Lemminge* me sentía muy cómodo con los actores y me apetecía volver a trabajar con ellos. Solo tenía una idea muy vaga, la de una pareja que, de pronto, debe enfrentarse a un grave problema… Es la única vez que he pedido a los intérpretes que me ayudasen con la intriga, mientras escribía el guion, mandándome ideas, documentos, recuerdos. Todos aceptaron con entusiasmo e incluso colaboraron con los detalles más ínfimos; utilicé lo que me propusieron. En un principio había decidido que el protagonista sería Walter Schmidinger, el actor que interpretaba a Trotta en *Drei Wege zum Zee*. Pero cuando el personaje quedó más definido desistió, aduciendo que al ser homosexual no podía hacer el papel de un hombre enamorado de dos mujeres. Le dije que su razonamiento me parecía de lo más idiota, pero no tuve más remedio que sustituirle por Hilmar Thate, un gran amigo y un actor muy conocido en Alemania del Este. Estaba casado con Angelica

Domröse, la futura intérprete de *Fraulein*, con la que formaba una pareja de estrellas allí. Les autorizaron a trabajar en Alemania Occidental y se convirtieron en auténticos ídolos de los escenarios y de la pantalla. Elfriede Irrall, Suzanne Geyer y Eva Linder, que habían trabajado en *Lemminge*, siempre fueron mi primera elección.

¿Hasta qué punto influyó el texto de Goethe en el guion final?

Stella es la obra en idioma alemán por excelencia sobre un matrimonio de tres personas, o la utopía de un hombre que vive con dos mujeres. Pero, por desgracia, eso no funciona.

Goethe escribió dos finales; uno efectivamente, utópico con un trío amoroso, y otro trágico donde los protagonistas se suicidan.

Opté por el final trágico para la obra teatral. Cuando Goethe escribió la obra, solo contempló el final utópico. Sin embargo, el público lo rechazó de lleno, y treinta años después escribió un final trágico. En *Variation* se deja entrever que los personajes van hacia el primer final, pero acaba dejando claro que la utopía no funciona.

¿Por qué este título?

Por ironía. Es una historia de lo más banal, se ha contado a menudo, y lo que vemos solo es una variación en torno al tema.

Es su segundo guion original, pero ya es fiel a los mismos nombres de pila, Georg, Anna, Eva, Sigrid…

Sí, siempre uso los mismos porque me aburre buscar otros.

Siempre contesta lo mismo…

Es un procedimiento habitual en literatura. Por ejemplo, Thomas Mann utilizaba nombres de pila que caracterizaban de antemano a los personajes. En un medio realista como el cine no es posible. El Sr. Grande puede ser pequeño, por lo que busqué nombres sencillos, habituales y cortos.

Vuelve a aparecer una Sigrid en Variation…
Es una autorreferencia a *Lemminge*. Y además tiene el mismo apellido, Leuwen.

Eva Linder.

¿Estos nombres bisilábicos no ofrecen una connotación musical?
Puede interpretarse así, pero se deben sobre todo a que me da mucha pereza buscar otros. Bergman también usaba los mismos nombres. Si seguía interesándose por lo mismo, ¿por qué iba a dejar entender que había cambiado de tema escogiendo otros nombres? Más vale quedarse con los mismos.

Vaya, ¡ha reconocido que no se trata de pereza! Es una continuidad perfecta, una auténtica coherencia.
Son muy amables…

Hablemos ahora de un decorado que juega un papel

importante en sus películas, la cocina. La pareja de Variation, formada por Georg y Eva, habla de Stella en la cocina, y entra Sigrid, la hermana de Georg. ¿A qué viene este apego a un ambiente tan doméstico?
Porque es así en la vida. La cocina es un punto de encuentro muy habitual donde se habla de todo un poco. Es normal que sitúe numerosas secuencias en ese decorado. En las películas se tiene la impresión a menudo de que todo transcurre en el dormitorio o en el comedor, pero también se vive en otros ambientes, en el cuarto de baño… y en la cocina.

Al igual que en Lemminge, los títulos de crédito llegan tarde, después de un largo prólogo.
Empiezo exponiendo la fuente del guion, es decir, *Stella*, la obra de Goethe que Georg y su mujer acaban de ver en el teatro, antes de empezar a jugar con las diferentes variaciones en torno al tema del trío amoroso. Por eso el título está entre una y otra parte. Primero la tesis y luego su aplicación.

Hasta entonces, los adultos y los adolescentes ocupaban el primer plano de la escena en sus películas, pero con Variation presenta el mundo de la infancia y su relación casi apocalíptica con el entorno mediante una exposición de dibujos, ¿por qué?
En 1982 debía flotar en el aire una especie de sentimiento apocalíptico. Mirando dibujos infantiles me di cuenta de que estaban llenos de esa sensación. Pedimos a unos cuantos niños que hicieran dibujos sobre sus miedos. Lo que se ve al principio de la película es una selección de estas obras.

En Caché (Escondido) también hay dibujos infantiles para expresar miedo o venganza. Lo extraño es que cuando hay niños en su cine están asociados al sentimiento del miedo…
El niño nace con una sensación de seguridad muy débil que se acentúa cuando los padres se ausentan. Sin ellos, el niño se siente indefenso, todo le parece peligroso. Yo era muy miedoso de pequeño y tiendo a creer que todos los niños son así. El niño no

tiene forma de defenderse. Es una víctima potencial.

Lo más bonito de Variation es que para algunas sensaciones de malestar se ofrecen soluciones de una gran sencillez. Por ejemplo, Sigrid se siente abandonada por su hermano Georg y le deja esta nota: «Las lágrimas de rabia que vierte Ícaro al ver un avión. Sabes lo mucho que te quiero. Tu hermana, Sigrid».

Sí, es una idea muy bonita, pero debo reconocer que no es mía. El mérito es de la actriz Eva Linder, que se metió de lleno en el juego de las proposiciones para enriquecer su papel. La idea me gustó y la conservé.

En una conversación entre Anna y Georg, su marido, evocan la crisis de creatividad en Occidente. ¿Qué entendía por esto en 1982?

No lo recuerdo exactamente. Pero basta con mirar el cine: las películas más vivas actualmente proceden de Asia y de África. Y no es algo reciente; la tendencia solo se ha acentuado con el tiempo. En Estados Unidos, en Francia y en Italia, donde es aún peor, a excepción de unos cuantos cineastas, no hay nada. Sin embargo, los años sesenta y setenta fueron tremendamente ricos.

¿Cómo explica este declive?

Sería presuntuoso si me arriesgase a dar una explicación cuando personas más listas que yo no han sabido hacerlo. Creo que los medios, sobre todo el cine y la televisión, son en parte responsables de este proceso porque la educación también depende de ellos y los jóvenes de hoy en día carecen de cultura. No pueden leer algo un poco complejo. Ni siquiera quieren intentarlo. Ya sé que es fácil acusar a los medios, pero cultivan una especie de desaliento. Se piensa que ya no vale la pena intentar comprender el mundo. La gente se aísla. Antes era diferente. Aún no se habían desmentido todas las teorías. Hoy en día, ya no se cree en ninguna. Además, todo lo posmoderno es de una gran pobreza. Si tanto desean distraerse significa que el nivel de frustración es enorme.

Estas observaciones en torno al declive de la cultura las inició con el diálogo de Christian al final de la segunda parte de Lemminge; el personaje afirmaba que el mundo moderno ya no ofrece ideas nuevas para sustituir las que defendían las ideologías propias del siglo XX…

Si quisiera ser un poco optimista, diría que solo queda el arte. Pero ¿para quién? Para mirar realmente una imagen, para escuchar de verdad una obra musical, es necesaria cierta educación. Si no se tiene, todo sobrepasa.

Se le considera uno de los últimos grandes cineastas que invita al público a hacerse preguntas sobre nuestro modo de vida en un mundo a la deriva. Aunque algunos le reprochan ser un moralista.

Sí, lo sé, y es algo que me molesta mucho porque hay una gran confusión en torno a lo que se entiende por moralista. Si un moralista es alguien que da lecciones, realmente no lo soy. Tengo una moral, pero no la impongo a nadie. En mis películas hablo de cosas desagradables sin ofrecer respuestas a las preguntas que planteo. Los que me tachan de moralista suelen ser aquellos que no quieren enfrentarse a este tipo de preguntas. ¡Qué vamos a hacerle! Hay muchos jóvenes a los que les gusta lo que hago.

Nosotros le vemos más bien como a un humanista. Un humanista no es un moralista, sino un observador lúcido. Nos parece que esta definición corresponde a su cine, donde se asocia la constatación con la reflexión. Y eso nos lleva a un comentario de Georg en Variation: «Sé que existen las utopías, pero me interesa saber cómo se las arregla la gente con ellas».

Sí. *Las utopías existen, lo sé muy bien (Dass es Utopien gibt, weiss ich selber)* es, de hecho, el subtítulo de *Variation*. Es como el «imperativo categórico» de Kant, un buen sistema que no resuelve nada. Georg tiene razón, pero no explica nada. Cualquier relación con un ser humano —incluso con un animal— depende de una decisión que se toma en solitario y que define una personalidad. Uno actúa correctamente, el otro no. ¿Cuál es la causa, la razón?

¿Porque de niño se le quiso demasiado o se le maltrató? Es un modo simplista de explicarlo. Todos somos responsables de nuestros actos. Pero, obviamente, los medios repiten todo lo contrario, o sea, lo único que cuenta es tener dinero, éxito y pasarlo bien. Y no preocuparse por nada más. De ahí el éxito de los *Spenden*, esos programas para financiar causas humanitarias que consiguen acumular cifras gigantescas. Al igual que en la época de las indulgencias contra las que se alzó Lutero, se da dinero a cambio del perdón de los pecados. No digo que en sí sea malo, todo lo contrario, está bien dar dinero para causas buenas. Pero la auténtica motivación no es ayudar a los demás, sino acallar la mala conciencia de cada uno.

La larga secuencia del restaurante al final de la película contiene bonitas audacias de escritura cinematográfica. La alternancia de planos de los cuatro comiendo y de Sigrid intentando cortarse las venas en la bañera hace nacer la duda en cuanto al intento de suicidio. ¿Se trata de una imagen mental o de un auténtico intento de suicidio que tiene lugar durante el encuentro en el restaurante?

Además, el diálogo de la escena del restaurante es muy irónico. Los personajes son conscientes de su situación, a cuál más deprimente, y eso les divierte indirectamente. Es un tipo de humor muy austríaco. Toda la escena tiene algo de sarcástico. En cuanto al montaje de las imágenes de Sigrid, reconozco que se trata de una manipulación, el relato está trucado. Al principio puede pensarse que quizá sea una evocación de la mala conciencia de Eva, pero a medida que la escena avanza, nos damos cuenta de que el montaje paralelo del intento de suicidio anticipa la información verbal que Eva acabará dando a sus amigos. Dicho esto, ahora, cuando vuelvo a ver esta escena, me parece un poco lenta y los diálogos, demasiado insistentes. Hoy en día haría un montaje más rápido. Me vuelvo más impaciente con los años.

Suzanne Geyer, Monica Bleibtreu, Elfiede Irrall e Hilmar Thate.

La escena del intento de suicidio por parte de Sigrid ofrece una nueva ilustración de un motivo visual que parece preocuparle, la representación del sexo femenino desnudo en momentos de tremenda desesperación.
Sencillamente porque la vulnerabilidad es mayor cuando se está desnudo.

Sin embargo, la representación de la desnudez nunca es erótica en su cine. Por ejemplo, cuando Eva y Christian hacen el amor en la primera parte de Lemminge están desnudos y no se ven sus sexos. Pero en el mismo momento en que Eva se lamenta de esta primera relación sexual, la encuadra en un desnudo integral.
Sí, porque es muy difícil mostrar los órganos genitales en una escena erótica, enseguida se hace molesto u obsceno. Por eso tampoco enseño las relaciones sexuales o la violencia en mis películas, porque el espectador sabe que no es real, que es una

interpretación. No se trata de puritanismo por mi parte, sino más bien de un esfuerzo para no traicionar la ilusión que ofrece el cine.

Monica Bleibtreu y Eva Linder.

———

WER WAR EDGAR ALLAN?

En Venecia encuentran el cuerpo sin vida de una condesa que se cayó por una ventana. ¿Crimen o accidente? A pesar suyo, un universitario que no hace mucho ha perdido a su padre se ve involucrado en la historia. Está leyendo la noticia de la muerte en el Caffè Florian cuando un extraño estadounidense llamado Edgar Allan se sienta a su lado y empieza a hablarle del suceso. Pasan los días y se publica otra noticia. Se ha encontrado el cadáver de una marquesa amiga de la condesa. Es un turbio asunto de drogas y chantaje, pero ¿qué tiene que ver Edgar Allan con todo esto? ¿O existe solo en la imaginación del universitario? El joven

acompaña a Edgar Allan a rellenar una apuesta hípica; luego descubre que los caballos no están en ninguna carrera y que Carlo, el hombre que les selló la apuesta, no les reconoce. Este cuenta una curiosa historia: hizo creer a un marido que su esposa le engañaba, aunque le era fiel, y la mujer acabó en brazos de Edgar Allan, que la deseaba, pero este jura que él no tuvo nada que ver con el lío. Edgar Allan se volatiliza. La policía cuelga retratos robot de un hombre que se le parece. ¿El universitario sigue soñando?

———

En 1984, siempre para ORF, y en coproducción con la cadena alemana ZDF, dirigió Wer war Edgar Allan? (¿Quién era Edgar Allan?), una adaptación de la novela de Peter Rosei. ¿Fue un proyecto personal o un encargo?

Me lo propuso el *Dramaturg* de *Lemminge*. Nos llevábamos bien y me sugirió que leyera la novela por si me interesaba. Y así fue. Sin embargo, Peter Rosei ya había escrito una adaptación que no me gustó nada. No es que fuera mala, pero era otra película. Y entendí enseguida por qué: el autor no quería volver a hacer lo mismo, quería rodar otra historia. Era una situación complicada. Por un lado existía un contrato firmado por Rosei y su editor, pero yo solo aceptaba hacer la película si podía escribir el guion. El *Dramaturg* me apoyó ante el editor y el director de ORF, que intentaron oponerse, y pude rodar la película que me apetecía. Rosei la vio terminada y le pareció muy buena, pero le dolía que no fuera lo que él habría hecho. Volví a vivir la misma situación con Fraulein, mi siguiente película, por lo que decidí no coescribir un guion nunca más.

En los títulos de crédito aparece un coguionista, un tal Hans Broczyner. ¿Era el seudónimo de Peter Rosei?

Así es. Dije que me daba igual que apareciera un coguionista, aunque lo había escrito yo solo. Por otra parte, Peter Rosei había

cobrado por su versión, y no quería que estuviera solo mi nombre. Escogió un seudónimo para estar incluido en los créditos, dejando claro que no estaba de acuerdo con mi adaptación, aunque probablemente ni la leyera.

¿Fue fiel al texto original?
Sí, pero también inventé mucho después de ir a localizar a Venecia. Fui con Peter Rosei, que conocía bien la ciudad por haber vivido allí. Me sirvió de guía durante ocho o diez días antes de regresar a Austria y ponerme a escribir. Entonces imaginé cosas que no figuraban en la novela; por ejemplo, todo lo que tiene que ver con los dibujos del universitario protagonista, la cabeza esculpida en la pared y la referencia a los escritos de Morelli.

¿Por qué citó a Giovanni Morelli?
Se le ocurrió a Paulus Manker, que interpreta al universitario. Lo descubrió y me propuso que lo usáramos.

No es una referencia neutra, ya que Morelli era un crítico e historiador de arte muy particular que inventó el «atribucionismo».
Sí, Morelli inventó ese método que consiste en analizar pequeños detalles —una selección de objetos recurrentes o de partes del cuerpo, como las uñas y las orejas— para identificar las obras auténticas de las falsas. Lo que hacía eco al tema de la película. En *Wer war Edgar Allan*?, la forma y el contenido funcionan tan bien juntos que quizá sea uno de mis telefilms más conseguidos desde el punto de vista estético. Hace mucho que no lo he visto, pero conservo el recuerdo de un trabajo bien hecho.

Rodó la película en Venecia, ¿el presupuesto era importante?
No recuerdo que fuera un presupuesto mayor al de las películas anteriores. Era más caro rodar en Venecia que en Viena, desde luego, pero solo había dos personajes y rodamos toda la película en decorados naturales. El mayor gasto correspondió a nuestra estancia en el extranjero.

Rolf Hoppe.

¿De cuánto tiempo dispuso para el rodaje?
No mucho. Nunca tuve mucho tiempo para mis primeras películas de televisión. Entre cinco y seis semanas para rodar.

¿Qué decisiones tomó a la hora de rodar en Venecia?
Rodar en Venecia es difícil. La ciudad ha salido un sinfín de veces en la pantalla y no es posible desvelar aspectos inéditos. Un problema, por ejemplo, fue encontrar una forma diferente de filmar la plaza de San Marcos. Opté por un plano general cenital desde el *campanile* y luego, a través de una cortina que alguien aparta. Ir a Venecia significa, sin duda alguna, encontrarse con todos los detalles de la postal, pero hay más. Sorprende el laberinto de callejuelas en el que uno se pierde en cuanto abandona las calles principales. Y es lo que intenté mostrar.

En una secuencia, la cámara sigue durante un buen rato al protagonista por las callejuelas y puentecitos. ¿Utilizó una Steadicam para rodar estos planos?
Sí, y era la primera vez. La utilicé porque no había más remedio.

Pero deben tomar en cuenta que en la época era algo excepcional porque costaba muy caro. Tuvo que venir un operario especialmente de Alemania.

También hay un travelling circular alrededor del barco que se lleva las cuatro estatuas equinas por el Gran Canal. Es un plano extraño que da la sensación de ser subjetivo antes de alcanzar al personaje. ¿Cuál era su intención cuando imaginó el plano?

Quería reforzar la idea de una película en la que nunca se sabe dónde estamos. ¿Está pasando realmente o es el delirio del personaje? Como el pequeño caballo de alambre colgado en una pared de la casa del universitario, un elemento decorativo bastante kitsch, pero muy popular en Austria en los años cincuenta. Primero muestro al animal inmóvil y luego, al galope. ¿Se trata de lo que ve realmente el universitario o de una imagen, ya que este animal es el símbolo clásico de la representación de la locura? Pero volviendo al plano que acaban de mencionar con los cuatro caballos de San Marcos en el canal, tuvimos mucha suerte. Estaban restaurando los originales y los habían sustituido por cuatro copias que pudimos filmar. Encajaban a la perfección con todas las variaciones que había imaginado en torno al motivo del caballo. En la novela solo aparece el pasaje de las carreras hípicas.

En la película, la representación del caballo evoluciona: desde el animal inmóvil colgado en la pared, hasta una pequeña película con las monturas lanzadas a la carrera en la oficina de las apuestas hípicas. Algunos periodistas lo han entendido como una reflexión sobre el cine. ¿Qué opina usted?

¿Por qué no? Pero no fue esa la idea original. O quizá fuera instintivo. Es verdad que todas estas figuras equinas llevan a la pregunta fundamental que plantea el cine: ¿qué es la realidad?

El tema de la ilusión de la realidad sustenta todo el relato. ¿Formaba parte de la novela?

Sí, desde luego. Al igual que la película, la novela se mantiene

abierta: en el famoso pasaje de las apuestas hípicas no se sabe si Edgar Allan intenta desestabilizar al joven con sus consejos, e incluso si Edgar Allan existe realmente.

De ahí el largo travelling en las callejuelas donde el universitario le pierde. O su inesperada presencia en la plaza de San Marcos cuando la cortina se descorre. Como si apareciera por arte de magia.
Y si existe, ¿por qué frecuenta con tanta asiduidad el Caffè Florian?

El juego con los espejos en el piso de Edgar Allan contribuye a distorsionar la realidad, ¿también estaba en la novela?
No lo recuerdo. Pensándolo, me parece que no. Transformamos muchos elementos. Por ejemplo, en el piso de Edgar Allan, la foto del bebé gordo que se parece a la cara del angelito en el callejón. Para mí era una parte íntegra del juego de desestabilización ejercida sobre el joven.

Se ve al universitario delante de la cabeza del angelito en la pared del callejón en cuatro ocasiones. Aparte de una recurrencia casi musical, ¿este leitmotiv tiene una relación con las cuatro estaciones?
No, más bien son cuatro estados espirituales diferentes. La nieve, la lluvia y el sol sugieren que la historia se desarrolla durante bastante tiempo, pero sin que se sepa exactamente cuánto.

Hay algo de onírico cuando llueve y él se empeña en dibujar sin resguardarse, con las gotas de agua que borran los trazos.
Quería mostrar que está obsesionado, que hacer esto es de locos.

Las cortinas de las ventanas que esconden o muestran la acción, ¿son una referencia al teatro?
No, la idea era más bien usar un elemento del decorado para simular un fundido a negro o una apertura desde negro para pasar de una secuencia a otra.

Viendo esas cortinas nos preguntamos si no quería citar a Shakespeare y su famosa frase: «La vida es un escenario».
También podría ser una referencia a Racine cuando decía que Dios contempla un espectáculo y que somos el espectáculo. Pero en principio no era esa mi intención.

Paulus Manker y Michael Haneke.

Pero cuando reduce bruscamente el encuadre en la última escena, lo hace para crear distancia…
Sí, para enseñar la artificialidad de la película y recordar que no hemos visto la realidad, sino únicamente un espectáculo.

En cuanto a la ilusión de la percepción de la realidad, la última escena lleva a lo que dice un personaje al final de la película: «Cuando se encuentra una cartera con dinero en el suelo, ¡puede parecer un sueño!».
Si no me equivoco, estaba al final de la novela, que también contenía la referencia al relato de Edgar Allan Poe,
Hop-Frog

. En la adaptación cinematográfica, la dificultad residía en encontrar la forma adecuada para introducir esta fantástica historia de venganza y falsas apariencias en una película aparentemente realista. Por eso se me ocurrió una escena alejada de cualquier realismo donde el universitario cuenta la historia de
Hop-Frog
frente a la cámara, que va echándose hacia atrás hasta dejar ver un decorado de lo más extraño y la luz giratoria de la ambulancia en la que se lo llevarán. Rodamos la escena en la isla de Giudecca, en el viejo estudio de cine de Venecia abandonado desde hacía mucho. No sabía que existía, pero cuando lo visité durante las localizaciones, supe inmediatamente que era el decorado ideal para la escena. El lugar se encontraba en un estado lamentable. Incluso peligroso, porque había agujeros en el suelo y debíamos llevar mascarillas para protegernos del amianto. Tuve la idea de reunir allí varios objetos que juegan un papel importante en la película, como la cabina telefónica y una góndola, para que fueran puntos convergentes en el relato.

Con la historia de la mujer fiel a la que su marido deja porque está convencido de que le engaña, enseña lo difícil que es percibir la realidad y cómo esto puede llevarnos a perder todo lo que creemos: el amor, el arte, Dios…
Todo esto estaba en la novela.

Sí, pero es un tema que le interesa sobremanera. Tanto que lo coloca en el centro de El vídeo de Benny.
Sí, es uno de mis temas favoritos.

También es la primera y única vez que explica la confusión entre realidad y virtualidad mediante la droga.
Creo que en la novela, Peter Rosei imaginó este artificio para que el lector aceptara con mayor facilidad la pérdida de puntos de referencia del protagonista. Pero estoy convencido de que no era necesario recurrir a la droga para que funcionase. En la película no quise apartarme de la novela, pero traté el asunto de la droga con la mayor discreción posible; solo se ve al universitario esnifar una vez. En mis guiones originales siempre intento crear situaciones que no

necesiten justificarse mediante el consumo de drogas o con cualquier otro artificio. En *Funny Games*, y también en *Caché (Escondido)*, no se sabe si lo que vemos es la realidad o un vídeo. No necesito justificación alguna para eso.

Hay una escena muy extraña en la película donde el joven ve un rayo de sol en el suelo de su habitación y se tumba encima. ¿Qué significado da a su comportamiento?

Es una especie de representación simbólica de la muerte: el rayo se moverá con el sol, la luz se apartará y le dejará en la oscuridad. Pero tumbarse así también es una forma de sentir el calor del sol.

Este gesto recuerda la idea de búsqueda…

Sí, con la visita del gerente de la empresa familiar, al principio de la película, se entiende que el universitario se ha trasladado a Venecia huyendo del mundo paterno. Ha rechazado una vida predestinada, pero ahora se pierde buscándose. Es una historia de iniciación. Que encuentre un monedero vacío al final de la película es una metáfora, desde luego. Pero no me hago la pregunta de si un final abierto como este es esperanzador o no.

Al igual que en Lemminge, la relación con el padre es muy conflictiva. Es un tema recurrente en su trabajo.

Puede ser… No me había dado cuenta. Al salir de la proyección de *Lemminge*, mi padre me preguntó de dónde provenía ese odio hacia los padres. Pero no siento odio. Ni contra mi progenitor, que no se inmiscuyó en mi educación, ni contra los padres de mis ficciones. Sencillamente, cuando escribo una película, siento más simpatía hacia los personajes femeninos que los masculinos. En junio de 2010 había ido a Graz a recoger un premio a *La cinta blanca* y me sorprendió que la elogiara una militante feminista. Explicó que era la película más feminista y antimachista que había visto nunca y que era inimaginable que la hubiera dirigido un hombre. Me reí mucho porque detesto a las feministas.

¿Le molesta su lado militante?

Sobre todo su ideología, que les hace inventarse enemigos. Me

parece tonto. Tan tonto como el machismo.

En su opinión, ¿habría que proscribir todo lo que acaba en «ismo»?
Sí, no me va.

Sin embargo, ¿le gusta Hitchcock?
¡Claro! Pero «gustar» no es la palabra. En mi opinión es el más grande de los maestros. Y «maestro» es realmente el calificativo que le conviene: no sé de ningún otro creador que dominara su arte tan a fondo. Cada plano está al servicio del proyecto. Para cada problema hay una solución cinematográfica convincente. Lo que le obliga a inventar muchas cosas.

Le hacemos esta pregunta porque en Wer war Edgar Allan? hay lo que Hitchcock denominaba un «MacGuffin» **[5]** **…**
Sí, desde luego. El *MacGuffin* es una forma de crear la tensión que busco en cada película. Pero hacerse con un buen *Mac Guffin* no es fácil. Si el espectador se siente engañado al enterarse de que ha seguido una pista falsa, ya no funciona. El *Mac Guffin* debe tener una dimensión bastante realista para que sea creíble retrospectivamente. Del mismo modo, si se quiere invitar al espectador a reflexionar mediante un final abierto, antes hay que construir una intriga con varios desenlaces posibles. Pero no sirve de nada ofrecer cinco posibles finales si cuatro no son buenos.

El comienzo de la película es muy bello y misterioso. Es de noche. Se ve a un policía en un balcón que da a un canal. Aparece una mujer, un hombre se une a ella y, al rato, la lleva hacia el interior. En ese momento se cae el echarpe de la mujer y la cámara lo sigue hasta la superficie del agua, donde se ve a socorristas en barcos buscando en el canal. Es un solo plano. Se tiene la certeza de que algo grave acaba de pasar. Luego nos enteramos de que la condesa ha muerto y se entiende que el echarpe, aunque no fuera suyo, representaba su desaparición.
Efectivamente, vemos a dos personas que miran hacia abajo, pero

nunca se menciona a la condesa. Después, al volver a pensar en la escena, entendemos lo que ha pasado: la condesa desapareció esa noche, pero ignoramos cómo. Aprovecho para decir que las dos personas que miran desde el balcón eran el decorador y la sastra, y que fue un plano dificilísimo. Lo rodamos al menos veinticinco veces porque el echarpe nunca caía donde debía. Por suerte, lo tenía previsto y había encargado un gran número de echarpes.

El segundo plano, el del echarpe que se hunde en el agua, es igual de maravilloso.
También perdimos unos cuantos echarpes.

La belleza misteriosa de la escena se ve realzada por la música, perteneciente a la banda sonora original de la película 1900, de Bernardo Bertolucci. ¿Por qué decidió utilizar la música de Ennio Morricone?
Pasé mucho tiempo buscando una música que tuviera un carácter misterioso. Recuerdo que me desesperaba al no encontrar nada entre la música clásica. Entonces, alguien de ORF me recomendó que escuchara los discos de Morricone. Cuando oí esa pieza, supe que era exactamente lo que buscaba. Aunque en *1900* no se utiliza en absoluto en un registro misterioso.

Algunos cineastas montan con «música-testigo» mientras esperan que el compositor escriba una partitura original. ¿Le ha pasado alguna vez?
Nunca he encargado composiciones originales. En mis películas para la gran pantalla no hay música, excepto la que se interpreta en imagen. En cuanto a los telefilms, siempre son músicas que ya tenía en la cabeza, como Schönberg y Mozart para *Drei Wege zum See*, o para *Lemminge* las canciones de mi juventud que me apetecía volver a oír. He utilizado como *leitmotiv* la música de otra película en una sola ocasión, y es esta pieza de Morricone para *1900*.

¿Por qué no recurrió a un compositor?
Porque no podía estar seguro de que me gustara lo que me propondría. Habría estado atrapado. Preferí buscar yo mismo algo

que ya existiera. Fue muy placentero escuchar música maravillosa durante tantas horas.

¿Cómo explica la ausencia de música en sus películas para la gran pantalla?

La música sirve para esconder los defectos de la puesta en escena. Por ejemplo, se utiliza cuando la tensión flaquea. Por lo tanto, no recurrir a este proceso es cuestión de honradez. En la televisión no se miran las películas de la misma forma que en el cine, donde los espectadores van y compran una entrada para ser parte de un acontecimiento. Delante del televisor, la gente se mueve, va al lavabo, llama por teléfono y regaña a los niños; en realidad no mira. Hay que encontrar formas para obligarles a fijarse en la pantalla cuando pasan cosas que requieren su atención. Siempre digo que el cine puede representar una forma artística, pero nunca la televisión, que utiliza medios de lo más obvio. Por ejemplo, servirse de la música para captar la atención. Ahora bien, mi razonamiento no vale para películas de género como las de Hitchcock o Sergio Leone, que no funcionarían sin música. Yo me sirvo de los medios del cine de género para realizar películas más o menos realistas. Y eso no requiere el uso de música.

Después de debutar en la gran pantalla, regresó a la televisión para otras dos adaptaciones, Die Rebellion, de Roth, y El castillo, de Kafka, de las que prácticamente excluyó la música.

También depende del tema. No se puede adaptar a Kafka con música.

Orson Welles usó el Adagio, de Albinoni, para la adaptación de El proceso.

Es una gran película que me gusta mucho, pero no tiene nada que ver con Kafka.

Cuando describe la habitación del joven, hay una serie de planos con encuadres muy próximos a algunos objetos, tal como hacían Bresson o Godard en los años sesenta. Vuelve a

usar este procedimiento en Fraulein y lo sistematiza a lo largo de El séptimo continente. ¿Cómo explica esta elección estética, más allá de las dos prestigiosas influencias?
Viene sobre todo de la experiencia cotidiana. Nunca se ve todo en su totalidad. La concentración es una fragmentación permanente. En cuanto me concentro en usted al mirarle, está todo, pero no lo veo. Intenté traducir esta conclusión en términos cinematográficos.

Se aproxima bastante a los cuadros impresionistas o a una pieza musical: pequeños toques que se suceden y crean una impresión.
Sí, pero tanto en la pintura como en el cine solo se pueden mostrar las cosas una tras otra. En el teatro, al igual que en los planos abiertos de cine, es posible yuxtaponer varias cosas a la vez. La *Gleichzeitigkeit*, la simultaneidad de acciones diferentes, es algo muy difícil de mostrar en la pantalla porque somos prisioneros de una duración definida de la que no se puede salir. Es posible hacerlo en el cine experimental, multiplicando las pantallas, por ejemplo. Pero generalmente, en una película no queda más remedio que mostrar las diversas acciones una a una. Solo en el montaje puede reproducirse realmente la idea de simultaneidad.

Paulus Manker.

Dio el papel principal a Paulus Manker, que ya había trabajado en la primera parte de Lemminge, al que volveremos a encontrar en Fraulein y en El castillo, y a quien confió la puesta en escena de su guion Der Kopf des Mohren (La cabeza del moro).

En la época de *Lemminge*, él todavía estudiaba en la Max-Reinhardt Seminar, la escuela de teatro de Viena. Es de una familia muy conocida en Austria. Su madre era actriz y su padre, un admirado director de teatro. Nos llevamos bien enseguida. Tuve claro desde el principio que debía encarnar al universitario, con el que compartía ciertos rasgos morbosos. Es un hombre muy inteligente, dotado de una gran sensibilidad. Aún era muy joven, y sin embargo era un actor extraordinario para su edad.

———

1955. Johanna, que vive en una pequeña ciudad alemana donde lleva la sala de cine, ha criado sola a su hijo Mike y a su hija Brigitte, al darse por desaparecido a su marido Hans en el frente ruso. Karl, el hermano de Hans, preferiría que se le declarara muerto. Simplificaría sus negocios y la vida de Johanna, que vive con André, un antiguo prisionero francés que se gana la vida con la lucha libre bajo el seudónimo de «The Black Mask». Pero después de los acuerdos de Adenauer con Moscú, Hans regresa de un campo de prisioneros ruso. Está cansado, enfermo y ya no puede trabajar. Johanna y André, al regresar Hans, juran no volverse a ver, pero no aguantan y mantienen a escondidas una relación adúltera hasta el día que el francés desaparece. Mike, que se ha convertido en un maleante implicado en asuntos turbios, muere con su banda al explotar un edificio rodeado por la policía. Brigitte sigue a un GI (soldado estadounidense) con el que se casa en Estados Unidos. Johanna decide poner fin a los sufrimientos de su marido (cortando el gotero) antes de irse a Francia, a un pueblecito de Bretaña desde donde André ha mandado una postal a su antiguo club de lucha libre. Al llegar, descubre que tiene mujer y dos hijos, pero se ven en secreto en un hotel. Sin embargo, debe irse cuando les descubre la mujer de André. En el camino de vuelta se para en un restaurante y su vida (como la película que hasta ahora ha sido en blanco y negro) se llena de color: Hans Albert, el actor protagonista de Las aventuras del barón Munchhausen, parece guiñarle el ojo desde la pantalla del televisor. André aparece de repente y le dice que ha hecho lo mismo que ella, ha matado a su mujer. Johanna deja escapar una carcajada histérica. Pero un plano en blanco y negro donde se la ve en la comisaría de su ciudad, confesando haber matado a su marido, hace dudar del desenlace.

———————

Rodó Fraulein-Ein deutsches Melodram para Saarländischer Rundfunk (sr) en 1985. La misma época en que Edgar Reitz rodó la serie deutsche Chronik. ¿También sintió la necesidad de mostrar la historia de Alemania?

Heimat-Eine

No, es mucho más banal. El origen de la película es una historia más o menos cierta que alguien le contó a Bernd Schroeder, que a su vez me la contó. Me pareció interesante y me entraron ganas de rodarla.

¿Quién es Bernd Schroeder?

Un guionista de televisión que propuso un primer guion (*8051 Grinning*) a la cadena de televisión Südwestfunk, donde yo era *Dramaturg*, a principios de los años setenta. En ese momento buscábamos nuevos autores y ya que su texto era bueno, mi jefe le contrató. Schroeder era de Baviera, pero acababa de conocer a una mujer con la que se había trasladado a
Baden-Baden.
Empezamos a simpatizar y así fue como, años después, me contó la historia de *Fraulein*.

¿Cómo colaboraron en la escritura del guion?

¡Queríamos hacer una película anti-Fassbinder! Yo acababa de ver *El matrimonio de Maria Braun* y no me había gustado en absoluto. La historia de esa mujer alemana que lo pasa tan mal, pero que va a llevarnos hacia un futuro mejor, me había parecido demasiado sentimental e insufrible. Me reuní con Bernd Schroeder en Italia, donde tenía una casa, y hablamos durante varios días acerca de cómo construir la intriga. Me fui y se quedó solo para escribir. Nuestras conversaciones habían sido muy fructíferas y estaba convencido de que el guion sería genial. Pero dos meses después, cuando me presentó el guion, no tenía nada que ver con lo que yo esperaba. Volvimos a trabajar juntos y me fui, muy satisfecho. Ya

había empezado a preparar la película cuando recibí la segunda versión, tan mala como la primera. Solo quedaban dos soluciones: olvidarlo o escribir mi propia versión. Ya no había tiempo para esperar otras cuatro o cinco versiones. El *Dramaturg* de la cadena me dio luz verde. Escribí la versión que corresponde a la película que han visto. Fue muy frustrante para Bernd Schroeder porque la historia era suya. Pero, por muy amigo mío que fuera, no podía rodar lo que había escrito. Como he dicho antes, fue en este momento cuando decidí que nunca volvería a coescribir un guion con alguien. No puedo hacerlo. El guion debe ser mío. Si no es así, no puedo sacarlo adelante.

Peter Franke.

¿En qué no estaban de acuerdo?

A pesar de todo, había escrito una historia al estilo Fassbinder. Es verdad que en la intriga hay elementos cercanos al universo de Fassbinder. Pero quería mostrarlos con una mirada irónica. Por ejemplo, el final es tal como yo quería. El personaje de Johanna es más bien negativo. Es una víctima, pero con cierto cinismo, como la película en su conjunto. Es una forma de denunciar el falso sentimentalismo del cine de Fassbinder. Por lo tanto, más que

tratarse de vuelcos en la intriga, el desacuerdo con Schroeder fue una cuestión de sensibilidad en el tono de una escena o de los diálogos. Por ejemplo, a mitad de la película, Johanna vuelve a casa tardísimo y encuentra a su marido construyendo una iglesia con cerillas. Él la trata de puta en un diálogo muy duro escrito por mí. Sin embargo, el guion de Schroeder era mucho más lineal y con un toque sentimental.

¿Cómo terminaba el guion de Bernd Schroeder?
Como una tragedia. La protagonista acababa en la cárcel por haber asesinado a su marido.

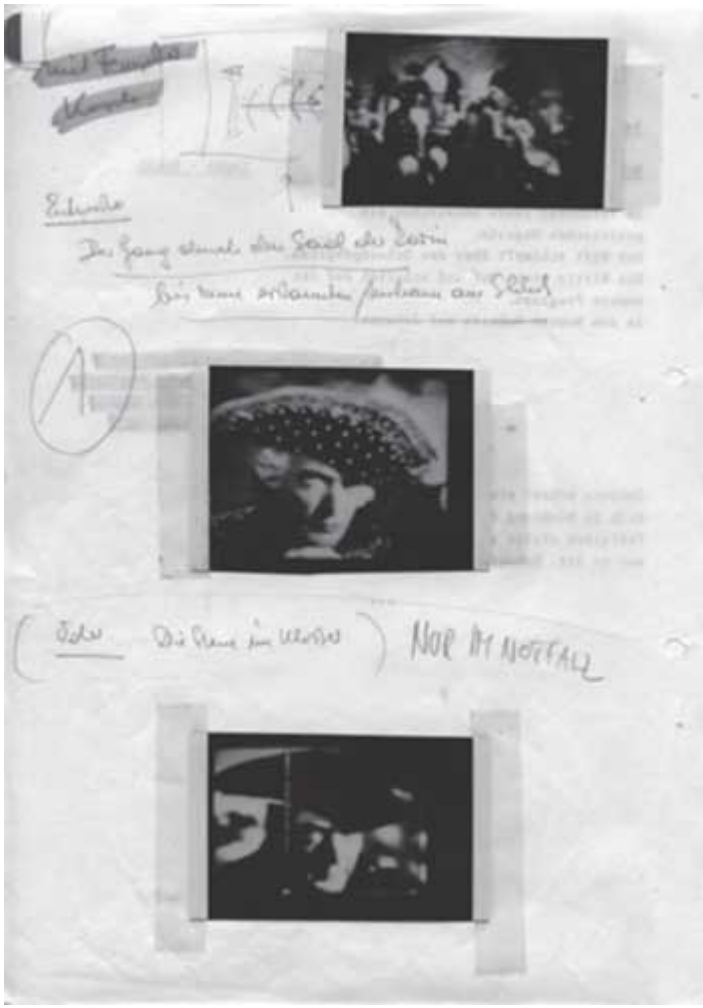
El final de su película es más misterioso.
No es misterioso, es irónico. Todo vuela, en el sentido literal de la palabra…

… ¡con el barón Munchhausen! Pero cabe imaginar que el auténtico final son las imágenes en blanco y negro con ella en comisaría.
Cabe imaginarlo, ella puede imaginarlo. Quizá es lo que ocurre. ¿A menos que la muy popular película alemana *Las aventuras del barón Munchhausen* nos lleve a todos a un final feliz?

Y en ese preciso momento, Fraulein pasa al color. ¿Qué sentido tiene este efecto?
Es una alusión al paso del tiempo y a la llegada del color en el cine de la época en que transcurre la película. Pero no nos ceñiremos únicamente a una interpretación tan realista. El paso al color en ese preciso momento es muy irónico porque corresponde a la intrusión de Munchhausen en la intriga. En otras palabras, a la destrucción del melodrama mediante una especie de cuento de hadas.

Hans Albers, que hace el papel de Munchhausen, ¿era un actor importante en Alemania entonces?
¡Más que eso! Era como un dios para los espectadores. Sí, trabajó bajo el régimen nazi, pero siempre supo guardar la distancia con el Reich y no participó en películas de propaganda directa. Al

principio de la posguerra enlazó grandes papeles uno tras otro y siguió siendo una gran estrella hasta bien entrados los años sesenta. Además de los extractos de *Munchhausen*, también quise incluir un extracto de… *y sobre nosotros el cielo*, una película rodada en las ruinas de Berlín hacia 1947, que él se empeñó en hacer para subir la moral a los alemanes. Hans Albers era indisociable de *Fraulein*, ya que la historia que me contó Bernd Schroeder giraba en torno a la propietaria de una sala de cine gran seguidora del actor. De ahí el enorme cartel colgado en el hall.



Storyboard-collage de Fraulein.

Para la iluminación se reunió con Walter Kindler, con el que ya había trabajado en Lemminge y Variation…

Sí, pero en *Lemminge* solo había iluminado unas pocas escenas cuando sustituyó a Jerzy Lipman, el director de fotografía de *El cuchillo en el agua*, de Roman Polanski, y de *Cenizas y diamantes*, de Wajda. Lipman era judío y emigró después de vivir momentos terribles en un campo de concentración. Era un hombre destrozado y me dijo que se sentía aterrado cuando yo le reprochaba no trabajar bastante deprisa. Durante los rodajes en Europa del Este disponía de mucho tiempo. Me contó que había tenido casi una semana para iluminar la escena del banquete de *Cenizas y diamantes*. Aquí, obviamente, era imposible. Pero si Walter Kindler le sustituyó para una parte de *Lemminge 1*, no fue por eso, sino porque su agenda no encajaba con la de la actriz Elisabeth Orth, que debía enlazar con otro rodaje.

Mencionamos a Walter Kindler para sacar a relucir la fidelidad que muestra a sus colaboradores. Más tarde trabajará regularmente con Christian Berger y Jürgen Jürges, y para los decorados con Christoph Kanter, al contrario de sus tres primeras películas, en las que cambió de técnicos.

Me vi obligado a colaborar con equipos extranjeros en mis tres primeras películas. Solo a partir del momento en que empecé a trabajar como realizador en Austria tuve la posibilidad de volver a encontrar, de una película a otra, a personas con las que me había llevado bien. Pero sí, generalmente hablando, me gusta volver a trabajar con los mismos actores y técnicos. Ya que cada uno conoce de antemano la fuerza y la debilidad del otro, es más sencillo. Facilita la comunicación.

¿Cómo escogió a la actriz Angelica Domröse?

Era una gran estrella en Alemania del Este. No recuerdo cómo la conocí. Pero sí recuerdo que, después de la película, la dirigí en dos

obras de teatro; una vez a ella sola en *Krankheit der jugend (Enfermedad de juventud)*, de Ferdinand Bruckner, que monté en Berlín, y otra con su marido Hilmar Thate en ¿*Quién teme a Virginia Woolf*? La consideré perfecta para el personaje de Johanna, y nos llevamos muy bien.

Angelica Domröse.

¿Por qué recurrir a Lou Castel para una película ¿Es una paradoja?
anti-Fassbinder?

El primer actor en el que pensé fue Gérard Depardieu. Pero su agente, al que le encantó la idea, nos comunicó que tardaría tres años en liberarse. Habría sido ideal para el papel. Luego empezamos a buscar a alguien físicamente creíble como luchador y que también pudiera funcionar como amante. Creíamos que Lou Castel era un actor francés cuando se presentó a las pruebas, pero durante el rodaje nos dimos cuenta de que su dominio del francés no era maravilloso. De hecho, es de origen escandinavo. En el plató no se llevaba de maravilla con Angelica Domröse, pero todo acabó

saliendo bien.

¿Fue difícil encontrar el pueblo alemán donde rodaron?
Bueno, rodamos en un pueblo francés, cerca de Sarrebruck. Basta con fijarse para ver que los postes telefónicos no son iguales que los de Alemania en la época. Pero aún no existía el digital y no pudimos corregirlo. Durante las localizaciones recorrimos el Sarre en todas direcciones, pero no encontramos nada que nos convenciera. En todos los pueblos alemanes había construcciones nuevas y no disponíamos de bastante dinero para realizar modificaciones importantes en los decorados naturales. No nos quedó más remedio que buscar en Francia.

Angelica Domröse y Lou Castel.

Pero no por eso dejó de contar la historia de Alemania a través de los extractos y los carteles de películas de entonces…
Esa era la idea desde el principio, uno de los motivos por los que quería hacer la película. Permitía, además, reflexionar en torno al

cine alemán y el gusto de los espectadores en esa época. Además, contribuía a la dimensión irónica del conjunto.

Entre las muchas referencias divertidas se encuentra el cartel de la película Law and Order, con Ronald Reagan…

… que era presidente de Estados Unidos cuando rodamos la película.

Cita un gran número de películas de éxito de la época, tales como Al Este del Edén, Johnny Guitar, y también una película que desconocemos del todo, Die Lüge…

Die Lüge es una película de los años 30 del siglo pasado que cuenta la historia de una mentira… Todas las películas citadas tienen algo que ver con situaciones de *Fraulein*. Tuve la suerte de encontrar a un hombre cuya profesión había sido la de pintor de carteles de cine. Los que conservaba no correspondían a las películas que quería mostrar, pero no tuvo ningún problema en volver a pintar todos los carteles que deseaba incluir.

¿Fue complicado conseguir los derechos para los extractos de las películas?

Para la emisión por televisión, todo se obtuvo con facilidad, al igual que los derechos de piezas musicales, a través de los servicios de una oficina especializada en estas cuestiones. En cambio, para su presentación en el Festival de Múnich fue necesario cortar, por razones de derechos, el extracto del dibujo animado de *Blancanieves y los siete enanitos*, de Walt Disney, que sustituimos por fotogramas negros. Desde el principio sabíamos que la inclusión de tantos extractos hacía casi imposible la distribución en salas comerciales, e incluso en vídeo, de *Fraulein*. Luego me enfadé con la cadena de televisión que produjo el telefilm porque se portó muy mal conmigo para el siguiente proyecto. Hoy en día es bastante complicado ver la película en retrospectivas.

¿Por qué decidió incluir los extractos de Johnny Guitar y de Blancanieves y los siete enanitos en blanco y negro si son películas en color?

En primer lugar para subrayar el lado artificial de la película y obligar al espectador a distanciarse de lo que no deja de ser un espectáculo. Además, habría roto el efecto del final, donde la película pasa del blanco y negro al color.
Con el fin de crear desde un principio una distancia entre la película y los espectadores, había previsto un plano para el arranque y todavía me pesa no haber podido rodarlo. Se trataba de un plano en contrapicado y en picado con una grúa. Pero el día que debíamos rodarlo, no disponía de grúa. Me habían instalado algo que me permitía filmar en picado, desde arriba, pero sin movimiento. Debí alterar totalmente el desglose, lo que hizo cambiar la percepción que tiene el espectador de los otros dos planos en picado —uno con Hans y Johanna en la cama y el del asesinato— que ya había rodado. Cuando llega el primero de esos dos planos, a los veinte minutos del comienzo de la película, uno se pregunta por qué se ha escogido un ángulo nada realista, al contrario de todo lo anterior.

Peter Francke y Angelica Domröse

¿La escena con el desnudo integral planteó algún problema en una época en que la gran pantalla se había emancipado

bastante en cuando al ámbito erótico?
No, ningún problema. Excepto para el marido de Angelica Domröse. Se enfadó muchísimo cuando vio la película.

No es de extrañar, ya que además está la escena en el hotel cutre en la que Lou Castel la penetra y después la escena en Bretaña, donde se abre de piernas tumbada en la cama delante de su amante. ¿Su intención era ser realista en la representación del sexo o provocar?
No quería provocar. Quería mostrar lo que es una pasión triste y fuerte a la vez. Si uno se decide a mostrar la sexualidad, hay que dar la impresión de que realmente ocurre algo. Si no, es fácil caer en el tópico.

¿Pensó que estas osadías abrirían el camino a otros realizadores?
No, jamás pienso en esas cosas. Me concentro en la forma más eficaz de contar la historia, sin preocuparme de si eso permitirá al cine renovarse de un modo u otro.

En Fraulein retoma la misma situación que en Drei Wege zum Zee cuando Elisabeth, nadando en el lago, le grita a su padre un «Te quiero» conmovedor, pero él no la oye…
Vaya, ¡me repito!

Más que una repetición nos parece una constante en la dificultad de expresar afecto a las personas que se quiere. Cuando escribe una escena así, ¿sabe que ya la ha rodado en una película anterior?
Sí, pero no pienso en volver a hacer una escena rodada previamente. Es algo que viene solo, y luego me doy cuenta de que encaja. Sea como sea, no escribo mis películas pensando en las que rodé antes. En general, olvido mis películas. Cuando acabo una, deja de interesarme, me concentro en la siguiente. Por eso no me atrae volver a ver mis películas, excepto si es con alguien cuya reacción me interesa.

Cuando termina una película, ¿la somete a la opinión de un primer espectador?
Sí, de Susie, mi mujer; siempre es la primera en ver la película acabada.

¿Alguna vez ha cambiado el montaje en función de sus reacciones?
Sí, pero también se las enseño a otras personas, como Alexander Horwath, el director del Filmmuseum, la filmoteca de Viena, que tiene una mente muy clara y lo sabe todo de cine. Su juicio me ayuda mucho. A menudo expresa críticas de las que ya soy consciente, pero me confirma la necesidad de volver a pensar el montaje. Suelo conocer las debilidades de una película cuando acabo el montaje.

O sea que es capaz de distanciarse de la película acabada, al contrario de muchos cineastas, que no ven las debilidades del montaje hasta mucho después.
Es más fácil para mí porque el montaje ya está pensado durante la escritura del guion. El problema surge cuando no funciona una escena. Solo ruedo lo que está escrito en el guion, no como los estadounidenses, que multiplican los planos por si acaso. Allí, en realidad, el autor de la película es el montador. No quiero nada de esto y, por lo tanto, solo ruedo lo que está previsto. Pero cuando soy consciente de que algo no funciona, ¡estoy en un buen lío! Debo encontrar una solución para impedir que los espectadores se den cuenta del error. En el peor de los casos, suprimo la escena. Me pasó en *Le temps du loup*, donde corté casi veinte minutos que no funcionaban porque me había equivocado en el casting.

Con su forma de ser, ¿no queda más remedio que cortar si una escena no le satisface?
Pero no siempre puede cortarse, porque para contar una historia hacen faltan referencias y quizá formen parte de una de las escenas que no funcionan. De vez en cuando, cortar puede aportar ideas. Incluso he llegado a encontrar algo mejor de lo que había imaginado inicialmente. Aunque, en muchos casos, las escenas

fallidas no son necesarias. Cuando una escena es realmente fuerte y los actores son grandes profesionales, hay muy pocas posibilidades de que no funcione. Si noto que algo en la escena no va tan bien como en el resto, intento rodear la dificultad y suelo encontrar una solución. Pero hace falta entender que la escena estaba mal escrita. Cuantos más años cumplo, más riguroso soy: en la escritura ya elimino lo que no es satisfactorio. De joven se considera que cada una de las líneas de un guion es una obra de arte. Todavía lo veo entre mis estudiantes, y yo no era diferente a su edad. Con los años se hace más fácil llenar la papelera.

Enseña la película terminada a su esposa Susie y luego a otras personas. ¿Hace lo mismo con el guion una vez acabado, antes del rodaje?

Sí, Susie lo lee. Antaño, mi primera lectora era mi tía, una mujer bastante sencilla que no tenía nada que ver con el arte ni el cine, pero muy inteligente. Habría podido enseñarle lo que fuera, le habría gustado porque me adoraba. Pero hacía preguntas tipo: «No he entendido esto, ¿por qué se comporta así?». Y siempre tenía razón, porque las personas sencillas tienen a menudo una mirada más pertinente que los profesionales cegados por las teorías del cine. Las personas sencillas se preguntan si lo entienden y si les interesa. Pero es muy difícil encontrar personas así, en las que se pueda confiar totalmente. Mi mujer también tiene reacciones muy enérgicas. No considero sus comentarios sobre las escenas de violencia, ya que no las soporta. Pero en general, entiende inmediatamente lo que quiero decir, y cuando critica mi trabajo está en lo cierto el 70 por cien de las veces. Me ayuda mucho. Sobre todo porque es la única persona que lee mis guiones. Cuando considero que está terminado, corresponde del todo a la película que pienso hacer.

¿Qué lugar ocupa el productor en su creación?

¡Ninguno! Su cometido es encontrar el dinero. Bueno, exagero un poco. Depende del productor. Por ejemplo, Margaret Menegoz, de Les Films du Losange, es muy inteligente. Confío plenamente en ella y le entrego el guion en cuanto está listo. También me hace comentarios tipo: «¿No te parece que esto es un poco largo?»; o

también: «No lo entiendo…». Ya que conoce muy bien su trabajo, siempre tengo en cuenta su opinión. Pero hago lo que me apetece. Nunca ha intentado interponerse. Si no estoy de acuerdo con su comentario, acepta mi razonamiento. Aquí, en Austria, pasa lo mismo. Incluso en televisión me han dejado hacer siempre lo que quería. No pasa lo mismo con mis jóvenes colegas. Hoy en día, las cadenas tienen mucho poder y no se les puede llevar la contraria. Si le dicen a un joven cineasta que su guion es demasiado complicado, no le queda más remedio que aceptarlo si quiere rodar la película. Debutar actualmente con un cierto nivel de calidad es muy difícil, al menos en Austria. La televisión participa cada vez más en la financiación de las películas comerciales, y su influencia en el cine no deja de crecer a escala mundial. Me parece lo peor de lo peor.

En cuanto al estilo, Fraulein contrasta con sus trabajos previos: el ritmo es más rápido, más sostenido…

Porque es un melodrama. Ya lo dice el título: «*Un melodrama alemán*».

En general, los melodramas suelen ser un poco lentos.

Sí, pero el mío parodia el melodrama, con muchas escenas en alternancia que ya se describían en el guion. Y esto acelera la narración.

Además de un ritmo nervioso, Fraulein ofrece efectos de montaje osados para ser una película televisiva. Por ejemplo, en la secuencia de la sala de cine, donde se proyecta la versión en relieve de El monstruo de la laguna negra, se ve a la hija de Johanna con las gafas para 3D de la época. Y luego viene una escena en exteriores donde le dice a su madre que tiene la intención de casarse con Billie, y volvemos a verla de nuevo con las gafas 3D, pero está llorando. Es obvio que sus lágrimas no se deben a la película de Jack Arnold…

Así es. Visualizamos su pensamiento en ese momento, porque para ella es trágico. Quiere a su padre y deberá separarse de su familia.

Este tipo de montaje contribuye en gran medida a imprimir un ritmo sostenido a la película.

Y en otros momentos ofrece la oportunidad de usar un *Schlager*, una canción popular que añade un comentario irónico a la acción.

Volviendo al final de la película, hizo un montaje diferente del extracto de Munchhausen. Cuando Lou Castel le anuncia a Johanna que ha matado a su mujer y que ahora es libre y puede vivir con ella, el famoso barón nos guiña el ojo…

Me divirtió mucho. Pero solo podía permitirme hacer este tipo de «remontaje» de una película citada anteriormente al llegar al final, cuando ya no se distingue entre las imaginaciones de la protagonista y la realidad.

6

Nachruf für einen Mörder, mi única incursión en el terreno experimental – Un suceso en boca de todos – La violencia en el debate televisado – Elegancia y espesor de *Die Rebellion* – El color y el blanco y negro – El asno de Bresson en el lavabo de Murnau – *El lugar del crimen* y los peligros nucleares – *El castillo* o la necesidad de lo inacabado – Adaptar a Kafka – Mi primer encuentro con Susanne Lothar.

Antes de pasar a sus inicios en el cine, le proponemos jugar con la cronología para evocar otras tres obras suyas producidas para la pequeña pantalla entre 1990 y 1997. ¿Cuál es el origen de Nachruf für einen Mörder (Necrológica para un asesino), rodada entre El séptimo continente y El vídeo de Benny?

En ORF había un programa llamado *Kunststücke (Obras de arte)* basado íntegramente en pequeñas producciones experimentales. Era perfecto para los estudiantes de cine que tenían la esperanza de poder rodar su primera película aunque fuera con un presupuesto irrisorio. El responsable del programa, el mismo *Dramaturg* con el que había hecho mis anteriores telefilms, insistía regularmente en que yo participara en dicho programa. Siempre le contestaba que no tenía tiempo, que estaba muy mal pagado y, sobre todo, que solo rodaba ficciones, nunca películas experimentales. Pero el 8 de septiembre de 1990 hubo un suceso en Viena que estuvo en boca de todos. Un joven borracho fue echado de una fiesta. De regreso a su casa, se hizo con una pistola y mató a sus padres en la alcoba antes de regresar a la fiesta, donde abatió a cuatro personas e hirió a varias más. A continuación disparó contra los policías que

intentaban detenerle y consiguió huir antes de suicidarse. Los periódicos se hicieron eco del suceso y una o dos semanas después se trató del tema en un programa televisivo de debate muy popular, Club 2. Este programa se emitía al final de la velada, antes del último noticiario que cerraba las emisiones. Para este debate —titulado «Pero ¿por qué ocurrió?»—, la cadena invitó, entre otros, a un psiquiatra y a la hermana de una de las víctimas. Se notaba que la joven estaba a punto de derrumbarse en cualquier momento, pero el presentador supo tratarla con delicadeza. Gracias a esta joven realmente conmovedora, el programa me emocionó a pesar de no aportar ninguna respuesta a la pregunta planteada, obviamente. Llamé al *Dramaturg* y le dije que estaba dispuesto a hacer un *Kunststück* en torno a este tema basado en lo siguiente: Usaríamos el programa completo, pero solo conservaríamos el primer minuto de imagen y todo el sonido hasta el final. Volveríamos a las imágenes originales al ver las noticias y el final de la programación con la bandera austríaca. Entremedias, mi idea era montar un condensado de los programas de las dos cadenas de ORF emitidos el día del suceso. Todo lo emitido, hasta el anuncio más pequeño, debía estar incluido proporcionalmente a su duración. Mi ayudante y yo visionamos los programas en VHS y realizamos cálculos muy precisos para determinar, por ejemplo, que de una película de dos horas escogeríamos un minuto y medio, y de un anuncio, tres imágenes. No hicimos ningún montaje de esos programas, nos limitamos a quedarnos con los momentos más violentos. Mantuve algunos sonidos, pero ningún diálogo subtitulado. El resultado fue una película muy violenta, acentuada aún más por un montaje muy rápido (todos los extractos eran sumamente cortos) y un título provocador. No suelen hacerse «necrologías para un asesino», sino para la gente honrada y meritoria. La emisión fue un escándalo. En ORF recibieron un considerable número de quejas. Muchos telespectadores no entendieron de lo que se trataba, a pesar de haber explicado claramente nuestro procedimiento al principio de la película. El responsable de cultura de la cadena, que había aprobado el proyecto, era un hombre inteligente. Cuando le mostramos la película, se quedó de piedra y, al cabo del rato, dijo: «En principio, debería dejar mi puesto después de la emisión de una película semejante. Pero les prometo que se emitirá y estoy

dispuesto a ofrecer mi dimisión con tal de defenderla». Sus palabras me impresionaron, pero entonces añadió: «Lo hago a menudo».

¿A qué se debía exactamente el escándalo, porque el público no acababa de entender el procedimiento o por la violencia desplegada en una cadena pública?

Creo que a las dos cosas. Sin embargo, también recibí muchos comentarios de personas a las que la película les pareció genial y del todo inusitada. Para mí también fue excepcional. Es mi única incursión en el cine experimental. ¡Jamás volveré a hacer algo semejante! La película fue mi reacción ante un programa que vi por casualidad: me conmovió, pero me pareció ilusorio plantear la pregunta del porqué de esos asesinatos. No se obtienen respuestas definitivas mezclando la sociología y la psicología en un plató de televisión. Mi película, por lo menos, tenía el mérito de actuar como un espejo de toda la violencia que emana permanentemente de los medios de comunicación y que nos convierte en indiferentes. Vuelvo a tocar el tema en *El vídeo de Benny*, pero en otro registro. Con *Nachruf für einen Mörder* se trataba de reaccionar con inmediatez a una matanza y al debate que suscitó. Si llego a esperar, nadie se habría acordado de la sorpresa y la emoción originadas por el suceso.

Da la impresión de que la matanza sustituye a la palabra en el joven asesino. Alienado por la sociedad, solo le queda la violencia como única forma de expresión.

Creo que siempre ha sido así. La violencia es el resultado de una falta de comunicación. Es un fenómeno propio de la humanidad desde que esta existe. Si de verdad se intenta comunicar, siempre se puede encontrar otra solución que no sea la violencia.

Tendremos ocasión de volver a hablar de esto. Mientras tanto, pasemos a su penúltima película para televisión, la adaptación de la novela de Joseph Roth Die Rebellion (La rebelión), rodada en 1992. ¿Por qué escogió esta novela?

La cadena me lo propuso y acepté inmediatamente porque me encanta Joseph Roth, y también porque era una historia que se

prestaba a una adaptación televisiva. Las historias de Roth tienen una talla y un contenido que van más allá de la calidad de la escritura.

———

DIE REBELLION

Andreas Plum regresa de la I Guerra Mundial después de amputarle una pierna. Orgulloso de haber servido al emperador en el campo de batalla y del precio que ha debido pagar, está convencido de que ahora podrá llevar una vida decente. De hecho, enseguida le llega su recompensa: la municipalidad de Viena le concede una licencia para que toque el organillo en las calles. La suerte sigue sonriéndole, pues poco después conoce a Willi, un chamarilero que le ofrece techo y comida. Sus dotes musicales le hacen trabar amistad con una viuda, Frau Katharina, que se interesa mucho por sus ingresos. No tardan en casarse. Pero el destino de Andreas cambia de golpe. En un tranvía discute con un burgués que está en contra de una manifestación de inválidos que reclaman una pensión al Ayuntamiento. Detienen a Andreas y le retiran la licencia. Su esposa pasa del afecto al menosprecio y acaba sustituyéndole por un vecino que la rondaba desde hacía algún tiempo. Andreas debe comparecer ante el juez, pero no se presenta al enfrentarse a un policía terco que acaba por encerrarle. En el calabozo siente una cercanía con los pájaros que se posan en el ventanuco, pero no le autorizan a darles de comer. Por fin le liberan y busca al chamarilero, que ahora dirige una empresa de lavabos públicos. Willi le da trabajo en uno de sus dominios. Andreas se siente cada vez más solo y arremete contra Dios. Antes de derrumbarse, le reprocha que permita tanto sufrimiento e injusticia. Entregan su cuerpo a la ciencia. Willi va a verle por última vez y se marcha silbando, como siempre.

———

Michael Haneke dirigiendo a Branko Samarovski.

¿Sabía que se había realizado una primera adaptación para televisión de la novela en 1962 rodada por Wolfgang Staudte?

No, lo ignoraba. Lo que sí sé es que *El último*, la película de Murnau, inspiró a Joseph Roth para la parte final en los lavabos públicos. Al menos eso leí en alguna parte. Publicó numerosos artículos en periódicos, además de escribir novelas. *La rebelión* no es la más conocida.

Su vertiente periodística se nota en lo muy documentada que está la novela…

Desde luego, pero también es muy poética. Todas las novelas de Joseph Roth están muy bien escritas. Pocos escritores alemanes poseen su elegancia.

Volvió a recurrir a una voz en off, la de Udo Samel, al que ya había dirigido en Variation.

Se lo pedí porque es una de las mejores voces que conozco.

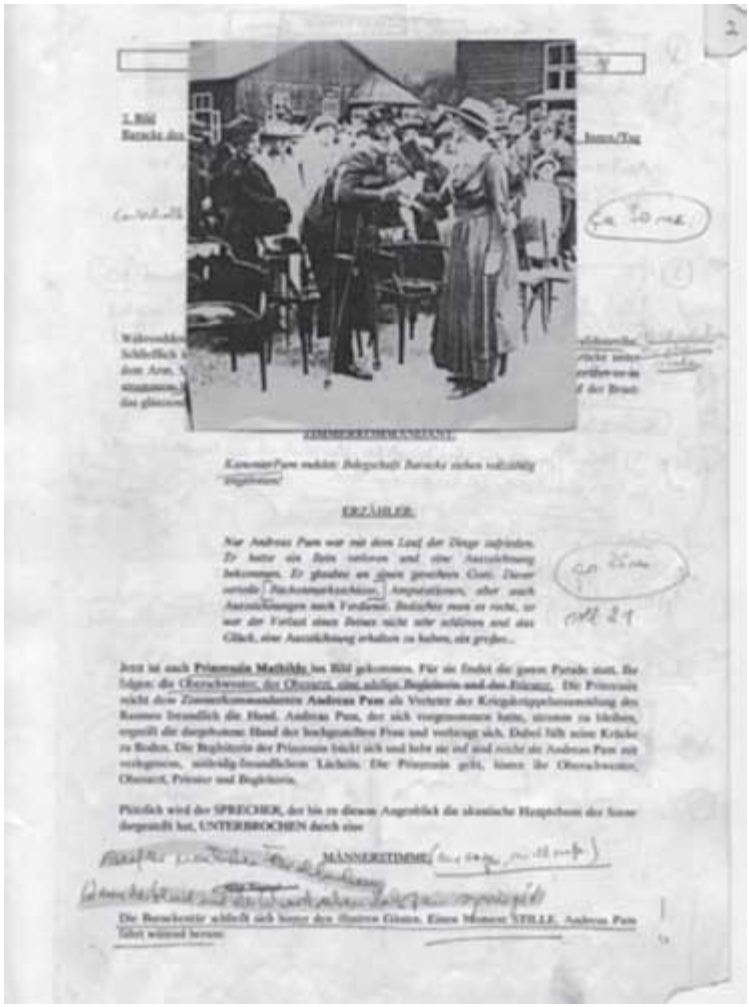


Foto de época que ilustra el guion.

Optó por una imagen de color sepia, ¿cuál fue el procedimiento?

Rodamos en color y posteriormente lo retiramos para conseguir el blanco y negro tintado que me interesaba. La película contiene imágenes de época y quería que la textura correspondiese a los documentos de archivo.

El efecto está muy conseguido. Se reconocen fácilmente las

imágenes de archivo del principio, pero caímos en la trampa con las del desfile de los inválidos y nos quedamos boquiabiertos al reconocer al protagonista. ¿Por qué incluyó escenas en color?

Quería que el breve periodo de felicidad del personaje estuviera en color: desde el momento en que conoce a la mujer con la que se casará, hasta la boda. En ciertas ocasiones sueña con una vida mejor o se acuerda de buenos momentos del pasado cuando todo le va mal. Quise alternar el blanco y negro con el color en función del estado anímico del protagonista.

Fue muy fiel a la novela. Pero también la enriqueció con aportaciones personales, como la secuencia en que Andreas trabaja en los retretes y usted enseña al burro llevando el organillo, el ser y el objeto que le aportaron sus mayores alegrías.

No fue fácil adaptar el final de la novela, ya que todo se basaba en el idioma, como el discurso que lanza a los pájaros en su celda y, después, su rebelión contra Dios, que solo podía tratarse con una voz en off. Tenía que encontrar imágenes que correspondieran a esos pasajes. Era la primera vez en mi carrera profesional que debía trabajar en un registro metafísico, y me costó. Pero no me parece que quedara mal. Es una de mis películas preferidas para televisión porque conseguí ser fiel al autor y, a la vez, que fuese una obra personal. También estoy muy contento con la interpretación de los actores. Comunican cierta ternura. Branko Samarovski, que encarna a Andreas Plum, es absolutamente genial.

¿Cómo lo encontró?

Es uno de los grandes actores del Burgtheater de Viena. Cada vez que tengo un papel para él, le llamo. Su rostro es extraordinario. Hace de campesino en *La cinta blanca*. No me cabe duda de que *Die Rebellion* es su mejor papel, está conmovedor.

También nos gustó mucho el actor luxemburgués Tierry Van Werveke…

Por desgracia falleció en 2009. Le adoraba. Era un hombre muy

cálido, muy simpático, un poco loco. Uno nunca podía estar seguro de si se había aprendido el texto, pero eso conmigo nunca fue un problema. También era cantante de rock. Para la fiesta de fin de rodaje —o quizá fuera en *Temps du loup*, no lo recuerdo—, tocó con su grupo.

¿Y la intérprete femenina, Judith Pogány?

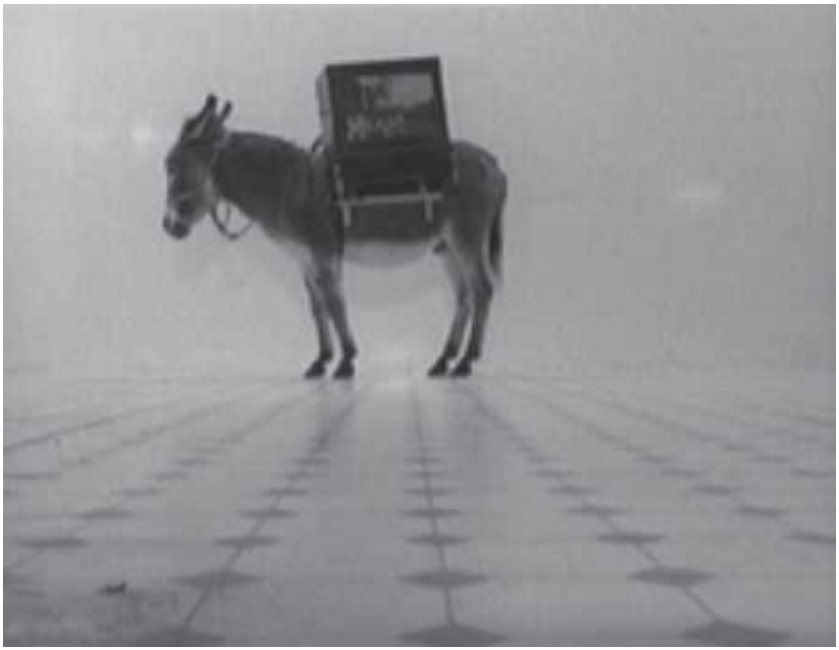
Pasé mucho tiempo buscando a alguien sin resultado. Judith Pogány es una actriz húngara que no hablaba una palabra de alemán muy conocida en su país. Me mandó una escena de la película que había preparado con un coach y grabado en vídeo. Enseguida me di cuenta de que era la actriz que buscaba: era la única que había defendido el papel con total convicción. En la novela, el personaje es antipático, y todas las actrices que se habían presentado solo mostraban esa vertiente antipática. Judith no era ideal porque le preocupaba mucho la pronunciación del texto, pero estuvo acertada de principio a fin.

Efectivamente, la imagen de esta mujer, en su película, es ambigua. En la novela se casa con un inválido para poder dominarle.

Es el mismo tipo de cambio que hice con el personaje de Walter en *La pianista*. En la novela de Elfriede Jelinek es un gilipollas. Intenté convertirle en alguien más complejo porque los gilipollas no me interesan. Ni en teatro ni en cine.

El trabajo de Christoph Kanter, el decorador que descubrió en el rodaje de El vídeo de Benny, es muy particular. Al margen de la reconstrucción histórica, da la impresión de una estilización…

Sin embargo, nos esforzamos para que fuera realista. La historia no era tan lejana, transcurre al final de la I Guerra Mundial. No fue necesario construir edificios, como mucho adaptamos algún que otro interior. Por ejemplo, el patio del inmueble estaba tal como se ve, solo añadí la caseta para el burro. No intentamos estilizar nada. Excepto, claro está, el final del que hablábamos hace un momento. Los lavabos donde trabaja Andreas fueron construidos en un plató.



Predomina una gran blancura.
Sí, para contrarrestar el efecto del color. En general, con el color, uno se fija menos en lo esencial. La blancura nos permitió aislar temas importantes, como el burro, o resaltar algunos detalles.

También subraya el ambiente kafkiano de la película.
Esta historia no me parece kafkiana; es demasiado tierna para serlo. Kafka nunca es tierno. Cuando hace menos veinte grados fuera y se te cae una barra de hierro en la mano, ¡esto sí es kafkiano! En las novelas de Kafka, la desesperación es total y el humor, muy agresivo. En las de Joseph Roth hay una enorme tristeza, pero nunca son deprimentes.

El burro de Andreas recuerda de forma irresistible al de Bresson en Au hasard Balthazar, ¿lo pensó entonces?
¡Claro!

Da la sensación de que su Balthazar vehicula toda la ternura

a la que aspira Andreas, aunque sea sin esperanza…
Sí, al igual que la película de Bresson, ¡que no tiene nada de optimista! El plano de Balthazar muerto, rodeado de ovejas y con música de Schubert, es desgarrador.

De hecho, hay varios encuadres en su película que son totalmente Bresson, como si hubiese querido homenajearle…
Eso es evidente con el plano del ventanuco de la celda que recuerda a una cruz, como en *Un condenado a muerte se ha escapado* y el final de *El diario de un cura de campaña*, en el momento en que se oye el texto sobre los pájaros al que me refería hace un momento. Pero si se fijan, hay al menos otros dos planos que son auténticas citas: los presos en el pasillo y cuando vacían los cubos en el patio. El primero es casi idéntico al de Bresson.

Y al igual que Bresson, utiliza una pieza de Schubert.
Sí, se trata del *Quinteto de cuerda en do mayor*. Lo utilicé porque la tristeza de la pieza encajaba muy bien con la situación. Ningún otro compositor ha encarnado como Schubert esa melancolía austríaca de la que hablamos antes. En Schubert se palpa el ambiente que impregna las novelas de Joseph Roth. Por lo tanto, era obligatorio utilizarlo en esta película.

Además de la melancolía, la película también desprende una fuerte sensación de impotencia individual ante el monstruo en que se ha convertido la sociedad. Es un tema recurrente en muchas de sus películas, desde Lemminge a Caché (Escondido), pasando por la adaptación de El castillo. Antes de emprender dicha adaptación, participó en la popularísima serie policíaca de televisión Tatort. El episodio al que se asoció su nombre como guionista en 1993 se titula Kesseltreiben (La caza de brujas). ¿Puede hablarnos un poco de este episodio, ya que no lo hemos visto?
Es mejor olvidarlo porque la película no tiene nada que ver con el guion que escribí. Al igual que *Fraulein*, la producía Saarländischer Rundfunk, pero con un nuevo *Dramaturg* que me propuso escribir un guion. Acepté, aunque el origen del guion es anterior. Nació a

partir de un encargo de otra televisión, Westdeutscher Rundfunk (WDR). Para entenderlo mejor es necesario recordar que *Tatort* no es una serie tradicional con el mismo protagonista, sino una colección de telefilms policíacos. La producían nueve televisiones locales con la obligación de mostrar idiosincrasias de sus zonas. Por consiguiente, los policías que animan la serie son tantos como Länder. Yo escribí un guion para WDR, ubicada en el estado federal de Renania del
Norte-Westfalia,
en el que introduje el tema nuclear. En esa época tuve la suerte de conocer a un físico que trabajaba en una universidad e investigaba los peligros nucleares. Me comunicó datos muy preocupantes acerca de viejas centrales que podrían convertirse en peligrosas. También me hizo visitar una central moderna muy segura. Investigué en profundidad por mi cuenta y utilicé estos datos para escribir un guion policíaco. Pero al leer el texto, WDR no quiso producir el telefilm.

Entre Bresson y Schubert

¿Por razones políticas?

Nunca lo reconocieron, pero era obvio. Intervino entonces el *Dramaturg* de la Saarländischer Rundfunk. Si modificaba el personaje para convertirlo en un policía del Sarre, el proyecto le interesaba. Cuando estábamos a punto de empezar la preproducción, me anunció que las siete semanas previstas de rodaje se reducían a cuatro. Para mí era imposible rodar en esas condiciones. El *Dramaturg* me ofreció dos opciones: abandonarlo todo o venderles el guion para que otro se encargara de la realización. Pensé que más valía cobrar algo por mi trabajo y opté por la segunda solución. Pero cuando vi la película acabada, solo me quedó constatar que era una verdadera catástrofe que no tenía nada que ver con mi guion. Habían evitado todas las revelaciones inquietantes en torno al tema nuclear y las habían sustituido por tópicos. Por ejemplo, en mi texto, los empleados de la central eran gente honrada, pero se habían convertido en malos, lo que retiraba cualquier complejidad y propósito serio a los comentarios. Pedí que quitaran mi nombre de los créditos y lo sustituí por Richard Binder, un seudónimo que inventé. Pero esto no impide que algunas cadenas vuelvan a emitir la película anunciando «con un guion de Haneke».

———

EL CASTILLO

> El agrimensor K, que acaba de ser nombrado para ocupar su puesto, llega de noche al pueblo donde trabajará. Se aloja en una de las posadas del burgo mientras espera a que le convoquen para hacerse cargo de sus funciones. La región parece depender de una administración ubicada en un lugar temido por los habitantes al que todos designan con el nombre de «El castillo» y cuyos miembros son prácticamente inasequibles. Poco después, K acaba con dos ayudantes totalmente indisciplinados, burlones y peor aún, que no le son de ayuda alguna en sus intentos para entrar en contacto con sus superiores. Por fin conoce a Barnabas,

el mensajero del castillo, que tampoco le da mucha información, y a Frieda, que trabaja en otra posada y dice ser la amante de un tal Klamm, el mismo al que K debería conocer para entrar en el castillo. El agrimensor no tarda en convertirse en amante de Frieda con la esperanza de que esta le ayude a conseguir su objetivo. Pero de encuentro en encuentro, de puerta abierta en puerta abierta, K solo puede deambular, impotente ante la invisibilidad del poder, sin enterarse nunca de lo que esperan realmente de él.

———

Antes de hablar de la génesis de la adaptación de El castillo, de Franz Kafka, realizada en 1996, posteriormente a 71 fragmentos de una cronología del azar, nos gustaría saber por qué decidió volver a rodar para televisión después de empezar a trabajar para la gran pantalla.

Sencillamente porque me lo propusieron. En ese momento aún era difícil para mí enlazar los proyectos cinematográficos y fue muy agradable que contactaran conmigo para preguntarme qué me apetecía hacer. Así fue como impuse *El castillo* a pesar del poco entusiasmo de la cadena. Pensé que si debía regresar a la televisión, más valía hacerlo con un proyecto amplio. Esta adaptación me parecía el summum. Lo que me interesaba de Kafka era su forma de describir una realidad que no lo es y de la que debía encontrar un equivalente cinematográfico. Eso sí, jamás me habría lanzado a un proyecto semejante en cine, donde la obra es la película, como ya dije antes. Había visto la adaptación realizada por Rudolf Noelte, con Maximilian Schell, en 1968, y me pareció pésima. Noelte, que era un gran director de teatro, no sabía nada de cine. Y en dicha adaptación multiplicó los errores, como mostrar el castillo. No hay nada que funcione en su película y me dije que podía mejorarla.

¿Es una coincidencia que adaptara este texto fragmentado e inacabado justo después de rodar 71 fragmentos de una

cronología del azar?
Es como si el texto de Kafka me hubiera autorizado a hablar de fragmentos. Siempre he pensado que si la novela está fragmentada no se debe al azar. Aunque Kafka hubiese vivido más tiempo, me parece que *El castillo* habría permanecido inacabada. Es como *El hombre sin atributos*, de Robert Musil; tardó decenios en escribirla y no la acabó, porque una novela como esta no se deja acabar. Creo que hay un momento, en la historia de la literatura y de la cultura, en que ya no puede pretenderse reunir el mundo en un libro. En otras palabras, este tipo de enfoque solo será fragmentario. Por eso mismo puede que *El castillo* sea la novela más conocida. Y en mi trabajo, esta adaptación correspondía a una necesidad, como si se tratara de seguir un programa.

¿Qué problemas le planteó la adaptación del libro?
Siempre surgen los mismos problemas cuando se adapta una novela. Se tarda varios días en leerla, pero la película debe durar dos horas. Si se consigue trasladar el veinte por ciento de su riqueza, ¡ya es mucho! El gran problema está en qué elegir: ¿qué debe conservarse cueste lo que cueste, qué puede eliminarse? Hace falta reducir la historia a lo esencial. Pero con Kafka, donde todo es esencial, es aún más complicado. En cuanto quitaba algo, tenía la sensación de cometer un crimen. Tardé mucho tiempo.

Al igual que en El séptimo continente y 71 fragmentos, introdujo planos negros entre las secuencias.
Sí, para subrayar la idea de la fragmentación.

También hace pensar en una especie de respiración, como un suspiro musical.
Sí, claro. Me gusta porque sirve para estructurar la narración y porque es un tema musical propiamente dicho. En *El séptimo continente*, por ejemplo, todos los planos negros duran exactamente dos segundos. En *71 fragmentos*, depende de la duración y peso de la escena anterior. En *El castillo*, sin embargo, no seguí ninguna regla.

Al igual que en sus otros telefilms, recurre a la voz en off. Pero en El castillo crea un efecto de distanciamiento con relación al relato.

Así es, en este caso la voz no se utiliza como en *Drei Wege zum See* y *Die Rebellion*, donde hay pasajes con narrador y escenas con diálogos. En *El castillo*, el narrador impone el ritmo y organiza los diálogos: describe la situación antes de dar la palabra a los protagonistas. Y eso es algo muy difícil de plasmar en una película. Es más, no grabamos la voz en off antes del rodaje; yo sí me había grabado leyendo el texto para poder cronometrarlo y saber en qué segundo exacto debían entrar los actores con los diálogos. No era muy agradable para los intérpretes, pero me pareció la mejor forma de ser lo más fiel posible a Kafka. Recuerdo que en *Drei Wege zum See*, cuando la fotógrafa enumera todas las personalidades con las que se ha codeado, me empeñé en que no correspondieran las fotos que aparecen en pantalla con los nombres que menciona. Me pareció elegante, pero hoy en día opino que es falso. Prefiero la sencillez que ofrece la posibilidad de comprobar la verdad de la imagen con relación al texto que se escucha en off. Esta idea complicó el rodaje de *El castillo*, pero fue un auténtico placer entregarme a este experimento con la voz en off.

La duración de las secuencias es muy variable, impidiendo así que el espectador se identifique con el protagonista; sin embargo, le obliga a reflexionar.

Sí, el ritmo más o menos sincopado hace que uno se vuelva hacia sí mismo.

Este efecto de distanciamiento está realzado magistralmente por la fría interpretación de Ulrich Mühe, la perfecta encarnación de K.

K es usted, soy yo. Ulrich Mühe, efectivamente, lo encarnó a la perfección porque es de esas personas en las que uno no se fija cuando se cruza con ellas en la calle. Daba igual la situación en que los directores le sumían, siempre resultaba creíble porque no era un personaje, sino más bien una pantalla en la que se proyectaban. Lo opuesto de Branko Samarovski, el Andreas Plum de *Die Rebellion*,

que con su rostro expresivo encarna inmediatamente a un personaje. Ahora bien, la historia de *El castillo* no es la de un solo personaje, sino la historia de todos nosotros. Por lo que Ulrich Mühe era el actor ideal para el papel. Generalmente hablando, era mi actor ideal porque mis personajes siempre son más que personajes. Tienen una dimensión universal que nos habla directamente.

Respetó el elemento bufo de la novela al dar cierta importancia a los dos ayudantes de K. Pero, al igual que Ulrich Mühe, Frank Giering y Felix Eitner interpretan sus papeles con contención.

La dificultad residía en encontrar actores que supieran encarnar un papel cómico sin subrayarlo. Quedé muy satisfecho con su trabajo. Además tenían un cierto parecido, lo que realzaba su extrañeza. Algo que no consiguió Noelte en su adaptación al contratar a gemelos que ni siquiera eran actores. Lo esencial, en las escenas con los dos ayudantes, es llegar a no saber quién es quién. Lo mismo que en la vida cuando ya no sabemos con quién tenemos que vérnoslas.

Ulrich Mühe y Norbert Schwientek.

Y para poner la guinda al pastel, ¡Susanne Lothar está extraordinaria! ¿Era la primera vez que trabajaba con ella?
Sí, y enseguida nos llevamos bien. Es muy valiente. Le gusta arriesgarse e ir lo más lejos posible hasta el extremo. Como Isabelle Huppert.

¿Cómo la conoció? ¿La buscó usted?
Sabía que Susanne era una importante actriz de teatro, pero la conocí gracias a Ulrich Mühe, con quien estaba casada. Del mismo modo que conocí a Benoît Magimel cuando entré en contacto con Juliette Binoche, porque estaban juntos. El azar tiene mucho que ver con este tipo de encuentros.

¿Trabajar juntos era un problema para la pareja Mühe-Lothar?
Las parejas de actores dicen a menudo que trabajar juntos es una ventaja porque pueden seguir preparando los papeles los dos cuando vuelven a casa. Había dirigido a una pareja de actores en dos ocasiones y juré no volver a hacerlo porque creía que lo complicaba todo. Con Ulrich Mühe y Susanne Lothar fue totalmente diferente. Me dijeron que jamás hablaban de trabajo cuando estaban en casa. Incluso si tenían escenas juntos, cada uno la preparaba por separado porque su enfoque era totalmente diferente. Ulrich Mühe era un actor totalmente intelectual que pensaba en el más mínimo detalle y sabía expresar lo que había preparado. Susanne Lothar se aprende el texto y se zambulle de cabeza en la escena. Hace un momento he mencionado a Isabelle Huppert; es como Ulrich Mühe. Sabe con antelación exactamente qué va a hacer. Puedo pedirle que deje escapar una lágrima en una palabra concreta y lo conseguirá sin problema. Susanne depende totalmente de la emoción, y por lo tanto puede ser muy mala si no siente al personaje; no encuentra la forma de mentir. Cuando rodamos las escenas sensibles de *Funny Games*, tanto Ulrich como Susanne estuvieron excelentes, pero fue necesario filmar varias veces las escenas del principio porque Susanne no estaba en el papel, no se había impregnado del fondo emocional que le permitía ser brillante. Es un proceso muy delicado. Cada intérprete es diferente y hay que saber adaptarse. De hecho, es uno de los placeres de esta profesión.

Michael Haneke, Susanne Lothar y Ulrich Mühe.

Al ver la película, nos sorprendió la cantidad de travellings laterales. Siempre sigue a K así.

Sí, porque siempre está andando. Recorre un camino que nunca acaba. La película termina, como la novela, en medio de una frase, en un momento en que K. sigue avanzando. Como todos nosotros. Aunque no sepamos muy bien hacía qué vamos, siempre estamos en camino.

Ulrich Mühe, Michael Haneke y Birgit Linauer.

El otro elemento estilístico predominante tiene que ver con la iluminación. Sin jugar realmente con las sombras, la iluminación hace que se adivine más que verse lo que hay detrás de los personajes. Como al principio, cuando K entra en la posada.

No fue un efecto voluntario. Solo quise reproducir la visión de un ser humano; cuando le miro a usted, solo veo su rostro, el resto está borroso. Es algo que he hecho a menudo. Pero actualmente, con el digital, se ve hasta el más mínimo detalle.

La ausencia de nitidez en la profundidad de campo refuerza la sensación de ahogo: la cámara siempre está con K. Si algunos personajes empiezan a moverse en el fondo del cuadro, cuesta distinguirlos…

Debemos quedarnos con él, ya que nos representa. Para desarrollar el razonamiento hasta sus últimas consecuencias podía rodar con cámara subjetiva, pero no habría tenido sentido.

Michael Haneke dirigiendo a Birgit Linauer en El castillo.

La idea de terminar la película de golpe, como la novela, en medio de la historia, es realmente desconcertante.

¡Los productores no estaban nada contentos! Sencillamente es un final que respeta el texto. A la inversa, recuerdo haber visto en Hamburgo, durante una retrospectiva de adaptaciones de obras de Kafka para la pantalla, una versión rusa de *El castillo* basada en la trama del primer tercio del libro y con una continuación inventada. Había imágenes muy bonitas, grandes decorados y mucha nieve, pero era una nulidad tan enorme que me pregunté cómo podía ocurrírsele a alguien una idea semejante.

Su versión comunica una sensación de atemporalidad.

Es lo que buscaba. Desde el principio, uno se pregunta dónde y cómo transcurre la historia. Pero si se situase con precisión, reduciría la complejidad de la novela. Por eso intentamos escoger objetos de la vida cotidiana en un pueblo que podrían estar en uso durante al menos cincuenta años. Lo único que ancla inevitablemente la historia en el tiempo son los medios de transporte. Nos planteamos usar un coche, pero me opuse. Decidimos mantener, con discreción, los caballos y los trineos. La

idea no me entusiasmaba, pero había varias escenas importantes en las que se necesitaba un medio de transporte y estos trineos aún se usan hoy en día en algunos lugares. Podía colar a pesar de todo.

La otra gran característica es la ausencia de música. Solo queda el silencio, que quizá pueda ser el de Dios. O de su ausencia.

Ya se lo he dicho, ¡no puedo imaginarme a Kafka con música!

7

Mis comienzos en el cine – La falsa playa australiana de *El séptimo continente* – ¡No martirizo a los niños! – Las obras corales de Bach en un desguace de coches – *El vídeo de Benny* y el peso de los medios – La joven, los tres cerditos y la nieve falsa – Cómo conocí a Ulrich Mühe –*71 fragmentos de una cronología del azar* para una película coral – La espinosa cuestión de la emigración – La cruz y el mikado – La violencia del pimpón.

Hablemos ahora de sus comienzos en la gran pantalla con la trilogía El séptimo continente (1989), El vídeo de Benny (1992) y 71 fragmentos de una cronología del azar (1994). ¿Escribió los tres guiones de un tirón o solo el de El séptimo continente?

Primero escribí *El séptimo continente*… para televisión. Radio Bremen, una cadena alemana, me pidió que hiciera algo con ellos y les propuse esta historia, inspirada en un artículo publicado en el semanario *Stern* diez años antes. Me había conmovido una noticia acerca de una familia que decide suicidarse y antes destruye todas sus pertenencias. El periodista planteaba explicaciones de orden social y psicológico. Pero lo que me interesaba era la idea de que destruyeran el universo material que les había aniquilado antes de destruirse a sí mismos. En Radio Bremen no estaban entusiasmados con el proyecto, pero les dije que no se me ocurría otra cosa y acabaron por darme un adelanto para que escribiera el guion. Después de leerlo, renunciaron a producirlo. La opinión pública aún no había superado el choque producido por un drama muy comentado en los medios de comunicación: un hombre depresivo se había suicidado después de ver un programa de televisión. Era la

época en que empezaban a pedirme que trabajara para el cine y pensé que el guion era adecuado para experimentar con un lenguaje nuevo. Después de una salida en falso con un primer productor, un auténtico desastre, me puse en contacto con Veit Heiduschka, de Wega-Film,
que se interesó mucho por el guion y encontró la financiación más o menos fácilmente.

¿Una financiación estrictamente cinematográfica o en asociación con televisión?
Al ser una producción totalmente austríaca, *El séptimo continente* contó con tres fuentes de financiación: el Estado, la ciudad de Viena y la televisión pública austríaca, a través de un fondo reservado a películas producidas para la gran pantalla.

¿Por qué decidió dirigirse a Veit Heiduschka?
Porque era un productor conocido. No había muchos productores de cine en Austria en la época; además, no podían presentar más de un proyecto a la vez, por lo que pocas veces producían más de una película al año. Para poder seguir adelante, la mayoría coproducían con televisión. Pero no era ese el caso de Veit Heiduschka. Empezó produciendo películas pequeñas y había tenido mucho éxito con *Müllers Büro*, una comedia musical policíaca [7].

Le ha sido fiel, ya que su nombre está asociado a todas sus películas posteriores, a excepción de Código desconocido y Funny Games USA.
No se debe tanto a Heiduschka como a Michael Katz, el director de producción de la empresa, que es una persona absolutamente genial. Sin él creo que no hubiera hecho *La cinta blanca*. Era una película muy complicada y estaba convencido de que solo sería posible si trabajaba con él. Además de estar loco por el cine, es un gran profesional y siempre entiende con exactitud lo que quiero. Al principio tuvimos muchos desacuerdos porque sus gustos no tienen nada que ver con los míos. Le encantan las películas de acción y las comedias, no le va el tipo de cine que hago. Pero enseguida entendió que era interesante y siempre me ha dado lo mejor de sí.

No hace mucho produjo el primer largometraje de uno de mis alumnos y estuvo a su lado en todo momento para ayudarle.

Michael Haneke y Veit Heiduschka en Cannes en 1989.

———————

EL SÉPTIMO CONTINENTE

Linz, 1987. Una pareja, Georg y Anna, y su hija Eva. El éxito social y profesional es obvio. Un universo familiar muy tecnológico. Sin embargo, la rutina diaria deja entrever un malestar aún sin definir. La imagen de una playa australiana aparece de forma recurrente, como una llamada hacia un lugar todavía indefinido. 1988. La mecánica existencial está cada vez más cerca de una vida supuesta. Son testigos de un accidente mortal que no despierta una reacción emocional, solo hace germinar una idea.

1989. Georg le propone a Anna que cancelen su suscripción al periódico. Él deja el trabajo y ella da la tienda a su hermano. La pareja vacía su cuenta

bancaria. Georg compra un hacha, un martillo y una perforadora eléctrica. Eva deja de ir al colegio. Georg vende el coche de la familia. Arranca el cable del teléfono. Anna desgarra la ropa de los tres. Eva destruye sus libros. Georg sierra los muebles, rompe el acuario a martillazos y tira el dinero al váter. Eva se toma una bebida preparada por sus padres. Anna traga pastillas. Georg prepara una jeringa. El televisor se queda encendido, pero ya no se emite ningún programa.

Encuentran los cuerpos el 17 de octubre de 1990. Los padres de Georg no creen que sea un suicidio y ponen una denuncia por asesinato. El asunto se archiva sin haber sido aclarado.

———

¿Encontró enseguida la estructura del relato?

No. Al principio se me ocurrió contar la historia con flash-backs a partir del suicidio y remontar en el tiempo. Trabajé mucho en ese sentido en la isla griega donde me había instalado para escribir, pero no conseguía encontrar flashbacks que no explicaran la conducta de la familia. Me quedé bloqueado durante tres semanas. Y, de golpe, tuve una revelación: la película no debía funcionar con vueltas hacia atrás. No, debía escribir una crónica basándome en un día en la vida de esa gente, luego en otro día y así hasta el final, como una yuxtaposición. El espectador se encargaría de unir todas las escenas. Además, era un tipo de narración a la que jamás había recurrido previamente.

La gran innovación de El séptimo continente es la fragmentación, tanto en el plano narrativo como en el estético. Fragmentación en el relato, en los encuadres tan cerrados… Todo crea una gran tensión.

Sí, comunica una sensación de ahogo. Quería mostrar lo que en

alemán se llama *Die Verdinglichung des Lebens*, que podría traducirse como «la cosificación de la vida». En otras palabras, la forma en que vivimos a diario, de un modo rutinario, literalmente pegados a los objetos. De ahí un montaje con mucho ritmo y unos encuadres muy cerrados sobre objetos que han perdido su sentido real, pero que ahora determinan nuestras vidas.

¿Es una forma de denunciar la alienación del ser humano a través de los objetos?

Sí. Los miembros de la familia deben destruir, al final, todos los objetos que poseen. Pero lo trágico es que ni siquiera haciéndolo consiguen liberarse del todo. Destruyen los objetos del mismo modo que han vivido hasta entonces, de forma mecánica. Para mí, es el momento más triste de toda la película. Podían lanzarse a una gran revolución y liberarse de toda la mierda que les contamina en una especie de suicidio orgásmico, pero ni siquiera son capaces de imaginarlo. Al final, el hombre no existe porque solo es la suma de todas sus costumbres. Y aunque lo haya destruido todo, nada ha cambiado. El universo material se ha apropiado de su mundo interior. Por eso solo le queda suicidarse, ¡aunque no sirva de nada!

Más aún, será un gesto incomprendido, ya que los padres de Georg están convencidos de que han sido asesinados.

En realidad no quieren entenderlo. No quieren aceptar la idea de que su hijo se haya suicidado. Es una reacción sumamente normal; así no se sienten culpables. Es más, aunque puedan entender el gesto intelectualmente, son incapaces de aceptarlo emocionalmente porque significaría que se encuentran en la misma situación que su hijo.

Siguiendo con esta idea, hay un momento extraño al poco de empezar la película, cuando Eva, la hija de la pareja, finge estar ciega en el colegio. Es una metáfora…

Puede tomarse como una metáfora, pero también como un comportamiento algo neurótico, producto de la situación agobiante que vive en su casa. En casos semejantes, los niños son capaces de inventarse historias de acoso, cuando en realidad están pidiendo socorro. Pero lo último que quiero hacer es aportar una

interpretación. Solo digo que su comportamiento puede verse bajo este ángulo y que hay varios significados posibles.

Leni Tanzer, la niña a la que escogió para el papel, tiene un rostro muy bello y expresivo con esos párpados caídos.
Es muy difícil interpretar a una persona que finge estar ciega, y lo hizo de maravilla.

¿Cómo la encontró?
Como siempre, haciendo pruebas a decenas y decenas de niñas. Llegó y enseguida supe que era ella. Me pasó lo mismo con el chico de *El vídeo de Benny*.

¿Manda a un ayudante a recorrer el país y que descubra al niño ideal para el papel?
Así es. El director de casting se encarga de hacer una primera selección. Les saca fotos y graba las charlas. A partir de este material decido a quién quiero conocer. Hablo un poco con ellos para hacerme una idea de su timidez. Si me parece que su aspecto físico y su carácter corresponden al personaje, les hago una prueba con las escenas más difíciles. Con este procedimiento, veo inmediatamente si el niño es el que busco. De hecho pasa lo mismo con un actor adulto. Siempre les digo a mis alumnos que el casting representa la mitad de la película y que la otra mitad depende de la preparación. El casting no solo es escoger a un buen actor, sino escoger a un buen actor para un papel concreto. He trabajado con actores extraordinarios y sin embargo, por la razón que sea, no han funcionado en el papel que les he adjudicado. Es culpa mía, desde luego. Ocurre lo mismo con los niños.

Eva es la primera de una larga lista de niños víctimas del mundo poblado por adultos alienados…
¡No martirizo a los niños! Pero ocurre en la realidad, y además es un medio dramático que impacta poderosamente al espectador. Lo mismo pasa con los animales, sufren mucho en mis películas. No pueden defenderse, al igual que los niños, y dejan sentir los estragos de la violencia. También podría decirse lo mismo de las mujeres, a las que doy papeles más gratificantes que a los hombres. Ser la

víctima es más gratificante para un actor. Interpretar a un héroe es hacer de Charlton Heston, ¡qué aburrimiento!

Leni Tanzer.

Antes hablábamos de la serie de bofetadas que puntúan sus películas. La fuerza de su cine reside también en el arte de saber dosificar la violencia…

Intento alejarme de todo lo extremo porque desentona inmediatamente. En la vida diaria, los desacuerdos suelen ser moderados y cualquier gesto un poco violento nos afecta mucho. Cuando monté *¿Quién teme a Virginia Woolf*? en el teatro de Berlín, los actores estaban empeñados en abofetearse o tirarse un whisky a la cabeza desde el primer acto. Les expliqué que equivalía a una salida de tono extraordinaria y que si empezaban así, solo les quedaría matarse en el tercer acto.

¿Pensó que podría ser más complejo en la gran pantalla?

Pasar al cine significó otra forma de escribir un guion. No solo se trataba de la puesta en escena, era más que eso, porque la puesta en

escena, para mí, depende del guion. Casi todos mis telefilms eran adaptaciones literarias, y como dije antes, mi objetivo era conseguir que el telespectador leyera el libro después de ver la adaptación televisiva. En alemán existe una palabra para describirlo, *Bildungsauftrag*, la misión educativa para formar a la gente; me parece que encaja bien con la televisión. En el cine no hay ninguna obligación semejante. La novela que se adapta no es más que un material a disposición del autor, en este caso, del cineasta. Por eso las adaptaciones literarias no suelen ser muy buenas en la gran pantalla. O bien ilustran el libro sin más, o lo destruyen para sacar una buena película.

¿Ya tiene en mente el desglose definitivo plano a plano de la película cuando escribe el guion?

Todo está escrito y desglosado. No se me ocurre trabajar de otro modo. Por ejemplo, si hablamos de *Código desconocido*, no habría sido posible rodarla con planos secuencia si no hubiese estado todo planificado paso a paso en el guion. Es necesario imaginar la disposición del decorado para acompañar a un personaje con la cámara.

¿Nunca considera hacer algún retoque a lo que tenía previsto?

Depende del estilo de las películas. En *El séptimo continente* y *Código desconocido*, todo se filmó tal como estaba escrito y previsto. Al contrario, en *La cinta blanca*, algunas escenas se rodaron de otro modo. Había escrito el guion diez años antes, y en la época no me habría atrevido a rodar la película en planos secuencia. Por ejemplo, la escena del castigo de Martin transcurre fuera de campo y con un plano secuencia, pero en el guion original se mostraba directamente. Al releerlo, me pareció que carecía de fuerza. Lo pensé mucho, y en el estudio se me ocurrió un decorado que permitía mostrar el castigo totalmente en off.

En El séptimo continente, su primera película para la gran pantalla, se impuso obligaciones, ¿no fue una manera de sentirse más seguro? Como el dispositivo en tres partes bien

definidas en el tiempo, con acciones precisas.

Lo que acaba de describir no solo se limita a una primera película. Siempre intenta obtenerse a la hora de levantar la estructura de una película. Nos esforzamos en dar una forma adecuada a lo que queremos decir, en encontrar una estética justa, tanto para la imagen como para la escritura. Es necesario ser muy riguroso. Les pondré un ejemplo: el otro día, un alumno me dio un guion para leer. En medio había un pequeño montaje para indicar el paso del tiempo, el único en todo el guion. Le dije que no funcionaba. Hasta entonces había contado la historia de forma lineal y, de golpe, saltaba en el tiempo. Solo era aceptable si toda la historia se contaba así; entonces habría una auténtica estructura, mientras que en el guion sonaba demasiado a artificio para salir del paso. Para cualquier guion hace falta encontrar una estructura pensada estéticamente, que podría describirse como musical. De todas las formas artísticas, no cabe duda de que la más cercana al cine es la música.

Dicha estructura musical, en El séptimo continente, pasa por la recuperación de planos tipo leitmotiv, como la puerta del garaje cerrándose o el anuncio de Australia, pero también por la utilización de las obras corales de Bach que vuelven como un refrán.

Volví a utilizar estas mismas obras corales en *71 fragmentos*, aunque algunos espectadores no las reconozcan. Por ejemplo, en *71 fragmentos*, al lado del banco donde espera el protagonista al final de la película, hay una agencia de viajes de la que sale, cada vez que se abre la puerta, una versión popular de una obra coral de Bach. Es el tipo de

detalle-guiño

que me divierte. Si el espectador se fija, está bien. Y si no, tampoco es muy grave. La primera recompensa que recibí por una película fue en el Festival de Gante, por el uso que hice del *Concierto para violín*, de Alban Berg, en la escena del desguace de coches en *El séptimo continente*. En el segundo movimiento incluye un coral de Bach, *Es ist genug*. Si se identifica, es un placer añadido. No tiene nada de determinante para la intriga, pero añade densidad y

enriquece todo lo que está a su alrededor.

¿Cómo rodó esa secuencia?
En el guion, el padre y la hija están en un cementerio de coches y pasa un barco, pero en el rodaje hicimos trampa; el desguace de coches y el barco se rodaron en lugares diferentes. Llevamos dos viejos coches hasta un pontón a orillas del Danubio, al lado de una barrera, para la continuidad.

¿Por qué sintió la necesidad de hacer pasar un barco blanco cerca de un desguace de coches?
Me parecía realista. Es lo que la niña ve en ese momento. Mi problema era mostrarla haciendo algo en ese sitio extraño para ella, mientras su padre se deshacía del coche.

Para nosotros, como espectadores, el barco nos devuelve al cartel publicitario de Australia…
Sí, en ese momento es la manifestación del último rayo de esperanza. Pero no se sabe si es real o un producto de la imaginación de Eva.

¿Por qué escogió la música de Alban Berg?
La única razón reside en la inclusión del coral de Bach que acabo de mencionar: «*Es ist genug, Herr, wenn es dir gefällt, so spanne mich doch aus*». («Basta ya, Señor, cuando te complazca, retírame de este mundo»).

Siguiendo el principio de la yuxtaposición paradójica del barco y del cementerio de coches, también hay un paralelismo entre la lujosa cena que la mujer encarga a un servicio de catering y las herramientas que compra el hombre, entre ellas el hacha.
La yuxtaposición sirve para hacer subir la tensión e inquietar al espectador hasta que entiende lo que va a pasar. Pero no es una oposición. Para mí, el champán y el hacha tienen la misma finalidad.

¿Por qué escogió Australia para el cartel que aparece en cinco ocasiones?

En primer lugar porque está lejos y también porque hay una aliteración entre «Australia» y «Austria», pero sobre todo porque entre los años 1970 y 1980, muchos alemanes y austríacos emigraron a Australia. Mi cuñado, por ejemplo, el hermano de Susie, se trasladó allí y trabajó de cocinero. Al igual que Estados Unidos antaño, Australia se había convertido en el país deseado, el destino soñado para empezar de nuevo.

¿Dudó en qué momento debía empezar a animarse el cartel?
No. Mientras escribía aún no tenía muy claro cómo sería el cartel definitivo, pero había decidido que se vería el mar y que este se animaría la segunda vez que saliera. De hecho, no encontramos la imagen que buscábamos para el cartel y hubo que trucarlo para asociar el mar y la tierra, filmados en dos lugares diferentes. Aporta un toque irreal a la imagen y contribuye al ambiente opresivo. Al ver el cartel, no se entiende inmediatamente de qué va y nos preguntamos qué representa.

¿Qué le dio la idea de titular la película El séptimo continente?
El título no es mío. Fue la mujer de Dieter Berner, el actor principal, quien me lo sugirió. No se me ocurría nada. Me pareció que no estaba mal. Si admitimos que hay seis continentes incluyendo la Antártida, el título sugiere uno más. La tierra deseada, sin duda impregnada de *Sehnsucht*, de un ardiente anhelo.

¿Por qué escogió un espectáculo de variedades para el último programa que ve la familia en televisión antes de morir?
Porque era neutro. Cuando se utiliza la radio o la televisión en una escena, es mejor evitar que el programa tenga un significado demasiado fuerte, lo que podría traducirse como un comentario a la escena. Por eso en mis películas se oyen sobre todo boletines informativos sobre el tiempo o el tráfico; no afecta al significado de la escena. En *71 fragmentos*, los extractos de los boletines de noticias en la televisión debían servir como contexto a la acción, sin por eso orientarla en un sentido u otro. Para evitar cualquier error, nos ceñimos a las verdaderas noticias televisadas en los días citados en el guion. Incluso cuando de un día para otro es el mismo tipo de noticia. Para la última velada de *El séptimo continente* busqué un programa de entretenimiento sin más. Un espectáculo de variedades encajaba muy bien.

Cartel promocional de Australia para El séptimo continente.

Nos divirtió ver que El séptimo continente acaba con el plano de una pantalla de televisor vacía, que no emite nada, contemplada por un hombre muriéndose, mientras que en Nachruf für einen Mörder, su siguiente película para televisión y de la que ya hemos hablado, evoca una matanza perpetrada por un joven examinando todo lo que emitió la televisión austríaca ese día.

¡Fue una casualidad! Pero es verdad que en la época empezaba a interesarme mucho por los medios de comunicación. Si nos zambullimos en un tema, tendemos a quedarnos en dicho tema. Es como cuando la esposa de uno está embarazada, solo se ven mujeres embarazadas en la calle, mientras que antes pasaban desapercibidas. Es lo que hace John Cassavetes con el personaje de *Una mujer bajo la influencia*.

Se ha hablado a menudo de la importancia de las pantallas de televisión en sus películas, pero nos sorprendió descubrir la cantidad de ventanas que usa para encuadrar a sus personajes.

Suele deberse a una obligación material. Como en la escena del banco, donde la cámara está dentro, al lado del empleado en la

ventanilla, mientras que la pareja está detrás del cristal. Pero si hay muchas ventanas en mis películas se debe a un comportamiento natural que he observado en la vida real: durante una discusión se tiende a mirar a lo lejos, por la ventana más cercana, evitando así la confrontación visual con el interlocutor. Forma parte de una especie de constelación topográfica. Además, es sumamente eficaz.

Estos objetos y situaciones recurrentes nos parecen interesantes porque, al contrario de mucho cineastas que se preocupan por renovarse, usted prefiere retomar la misma temática y la misma estética con el fin de profundizar.
Sencillamente se debe a que solo puedo contar cosas que creo conocer, incluso si me equivoco. Por ejemplo, no podría hacer una comedia. No sabría por dónde empezar. Y no porque no aprecie este género; lo paso realmente bien viendo buenas comedias, pero está fuera de mi alcance. Ni siquiera podría ser de mucha ayuda a los actores. Me gusta dirigirlos en escenas dramáticas o discusiones. Sería totalmente imposible para mí hacerlo en el registro cómico. Recuerden lo que les conté acerca de mi catastrófica experiencia teatral con el vodevil de Labiche.

En El séptimo continente, los planos negros entre las secuencias no tienen la misma duración. ¿Qué criterio siguió para determinar su duración?
Era una cuestión de musicalidad. Si la escena ofrecía una información muy sencilla, el plano negro era corto. Si la escena obligaba al espectador a hacer un esfuerzo para comprenderla, duraba más tiempo. Pero abandoné este procedimiento después de *71 fragmentos* porque los proyeccionistas tendían a cortar los planos negros si estaban al principio o al final de una bobina.

Después de la escena en que el padre arranca el cable del teléfono, el plano negro dura trece segundos. ¿Por qué quiso que fuera tan largo?
Para dejar claro que todo había terminado.

La película se divide en tres partes de una duración desigual.

Se entiende que la tercera sea tan opresiva al descubrir que dura más que las dos primeras juntas.
La tercera parte es más larga porque es la suma de todo lo que no mostré en las dos primeras. Hay un cambio radical. Es lo contrario de la segunda parte, la más corta de las tres y que solo enseña los pequeños cambios en las costumbres descritas en la primera.

¿Por qué, en esta primera parte, la madre lleva una bata amarilla? En la segunda, la bata es blanca y en la tercera solo viste de negro o de caqui.
La desaparición progresiva de los colores es de orden emocional. Acompaña a la evolución de los sentimientos que siente el personaje.

Siguiendo la misma idea, en la escena de la comida con el cuñado, interpretado por Udo Samel, el fondo es gris en los planos de la pareja, mientras que en el contraplano del cuñado depresivo el fondo es más oscuro…
Sí, pero no fue intencionado. Se debe a la forma de la habitación que construimos en el estudio. Es de noche, el cuñado está sentado de espaldas a la ventana, mientras que la pareja está delante del acuario. No tuve más remedio que rodar la escena así, con una iluminación realista en estudio por la escena posterior en la que el padre destruye el acuario, que fue la más delicada a la hora de filmar. Luego, el decorado empezó a oler mal. Todo estaba húmedo y aún nos quedaban varios días de rodaje.

La secuencia de la destrucción de los bienes domésticos contiene un plano provocador cuando el padre tira el dinero al váter…
Estaba convencido de que ofendería a la gente; incluso avisé al productor. Él pensaba que los planos de la agonía de los peces molestarían más —aprovecho para dejar claro que los salvamos a todos, excepto a uno—. Pero la primera proyección en Cannes me dio la razón: entre treinta y cuarenta personas salieron de la sala cuando se destruye el dinero. Era previsible porque sigue siendo uno de los últimos grandes tabúes, más que la agonía de los peces y

la muerte de la niña. Se puede enseñar todo excepto eso. Es tan inadmisible como escupir en un crucifijo en la Edad Media.

Pierre-Henri Deleau seleccionó la película para la Quincena de Realizadores del Festival de Cannes. ¿Recuerda cómo se enteró de la existencia de la película?

Buscaba películas en el mundo entero y recurrió a la Comisión del Cine Austríaco —lo equivalente a Unifrance—, donde le enseñaron varias cintas; la mía le gustó y la seleccionó. Naturalmente quiso ver las siguientes, *El vídeo de Benny* y *71 fragmentos de una cronología del azar*, que también fueron proyectadas en posteriores Quincenas. Sé lo mucho que le debo. Me alegré aún más de que escogiera *El séptimo continente* porque era la primera vez que se seleccionaba una película austríaca para la Quincena de Realizadores. Para ser exacto, añadiré que Deleau había seleccionado otro largometraje austríaco ese año, *Caracas*, de Michael Schottenberg. Además, una tercera producción austríaca, *Die Toten Fische (Los peces muertos)*, de Michael Synek, se proyectó en la Semana de la Crítica. Synek tenía mucho talento, pero no volvió a hacer otro largo porque tardó veinte años en saldar las deudas que había contraído para realizar la película.

Estamos a punto de abordar El vídeo de Benny y, como se habrá dado cuenta, aún no hemos mencionado la expresión «glaciación emocional», que no le gusta mucho, pero que encaja muy bien con su implacable estilo…

Me esfuerzo en encontrar una forma que se ciña perfectamente al contenido. En el momento en que se trata un tema grave, surge una obligación en cuanto a la forma, que debe ser convincente y seria. Siempre desaconsejo a mis alumnos que traten del Holocausto en una primera película porque, más allá de los medios financieros requeridos, carecen de madurez para dar con la forma adecuada. Es mejor que rueden algo sobre su abuela. Suelo decir que solo Alain Resnais supo tratar el tema en *Noche y niebla*. Y claro está, Claude Lanzmann en *Shoah*. Pero son documentales. Spielberg, con *La lista de Schindler*, produjo una catástrofe. Bueno, eso es otro tema.

El rigor estético le permite acercarse a una forma de sublimación, de trascendencia. Se puede llegar a notar una cierta frialdad en la forma de su trilogía, pero la belleza aleja rápidamente esta primera impresión.

¡Eso espero! Le reprochaban lo mismo a Bresson. Tachaban su cine de «frío», y sin embargo me conmueve mucho. Sencillamente se debe a que, comparado a una película para televisión o a una producción *mainstream*, es un cine más serio, menos *cheap*.

En la estética de la trilogía, que es muy diferente de lo que ha hecho posteriormente para cine, es importante el concepto de los «medios». En estas tres películas, el individuo está aplastado por los medios, la televisión, el vídeo…

En *Caché (Escondido)* y, de otro modo, en *Código desconocido*, los medios regresan de forma recurrente. Intento aportar una dimensión autorreflexiva a todas mis películas. Y eso las une a la literatura alemana a partir del fin de la II Guerra Mundial. Después de que los nazis demostrarán ser unos auténticos expertos explotando los medios de comunicación —mucho más que Eisenstein en lo que respecta a la propaganda—, los intelectuales entendieron lo mucho que podía manipularse a la gente a través de la literatura y del cine. En mi opinión, es lo que empujó a los

grandes escritores en lengua alemana a producir una literatura autorreflexiva. Una literatura que, tal como Adorno puso de relieve, reflejaba sus propios medios de expresión, les servía de espejo y ofrecía al lector la libertad de comprender que estaba ante una obra de arte y no ante la realidad. Mis películas pertenecen naturalmente a esta corriente. No puedo remediarlo. Al escribir un guion, me siento obligado a distanciarme para no sentirme incómodo. Incluso *La cinta blanca*, donde la acción es lineal, pasa por el filtro de un narrador que no deja de expresar sus dudas en cuanto a la realidad que muestra.

¿Tiene que ver con su afirmación habitual de que ya no vivimos en el siglo XIX, cuando aún podíamos crear la ilusión de la realidad?

Sí, eso es. En el siglo XIX, la literatura se esforzaba en confirmar a la burguesía en su posición social, incluso cuando la criticaba. Ya no es posible. Hoy en día nos vemos obligados a estar en la oposición, a denunciar constantemente lo que va mal, tanto en el fondo como en la forma.

El vídeo de Benny, presentada en Cannes en 1992, es una película muy emblemática porque denuncia la alienación de un adolescente y, por medio de él, de todas las personas que solo son capaces de percibir la realidad a través de una pantalla. ¿Cómo se le ocurrió contar esta historia?

Leyendo la prensa encontré varios casos de adolescentes que habían cometido asesinatos y que, al pedirles explicaciones, se limitaban a contestar: «Quería saber lo que se sentía». Me sorprendió profundamente y empecé a reflexionar sobre el tema.

———

EL VÍDEO DE BENNY

> Benny es un adolescente al que le apasiona el vídeo y la violencia. El primero le permite grabar la segunda y verla una y otra vez. La matanza de un cerdo en una granja le interesa sobremanera. Se fija en una chica de

su edad en un videoclub. Poco después la invita a su casa y le enseña su instalación audiovisual así como la película que rodó mientras mataban al cerdo. Como siempre, su cámara está encendida y filma la escena. También le enseña la pistola eléctrica de sacrificio que ha robado durante la matanza del cerdo. La chica se niega a apretar el gatillo y le desafía. Benny pasa a la acción, hiriéndola mortalmente antes de rematarla. Unos días después, Benny enseña la grabación del asesinato involuntario a sus padres, que entonces estaban ausentes. Atónitos, pero decididos a proteger a su hijo, deciden deshacerse del cadáver. El padre lo corta en trocitos mientras la madre viaja a Egipto con su hijo. A su regreso, todo vuelve a ser como antes. Benny va al colegio y canta en un coro. Poco después vemos a Benny en una comisaría enseñando a la policía la conversación de sus padres planeando cómo hacer desaparecer cualquier rastro del «accidente». Detienen al padre y a la madre. Benny les mira al cruzarse con ellos y, muy educadamente, les dice: «Lo siento».

———

Según Marshall McLuhan, la televisión es un medio frío. Al observar los rostros de los tres personajes principales, se nota su mirada helada…

Así es. Un comportamiento semejante no puede nacer en un ambiente familiar cálido. El fenómeno ha sido analizado en numerosos artículos de psicología. Existen personas que no son perversas, simplemente carecen de compasión. Al igual que Benny, son capaces de matar sin sentir remordimientos. Si se investiga su pasado, casi siempre se descubrirá que crecieron en ambientes muy fríos. La falta de compasión que se tuvo con ellos les impide sentir piedad.

El mundo del vídeo —la «aldea global» de la que hablaba

McLuhan— crea un filtro entre el individuo y el mundo que le rodea, impidiendo la correcta percepción de la realidad y de los seres, que acaban transformándose en objetos…

Lo que acarrea unos comportamientos de extrema violencia que los medios de comunicación describen con frecuencia. A menudo digo que si solo me informase sobre el mundo a través de la televisión, ¡ya me habría suicidado! El informativo solo habla de catástrofes, violencia y sufrimiento. Y las películas de ficción añaden espectacularidad a eso, hasta el punto de hacernos perder el sentido de la realidad. Si no se conoce personalmente la violencia física —y por suerte es el caso de la mayoría de personas en Europa—, es muy fácil para un niño confundir la transformación de la violencia en espectáculo con la realidad. Incluso si se le ha inculcado que no debe golpear a otros, al niño le cuesta creerlo porque lo ve constantemente en la tele y, además, lo pasa bien viéndolo. Le deforma la mirada. Si se vive en circunstancias normales es posible adaptarse y acabar por entenderlo. Pero si se está bajo una presión emocional y social puede costar entender la frontera entre la ficción y la realidad. Se ve en los patios de los colegios, durante el recreo. En mi época, cuando nos peleábamos, nadie golpeaba la cara. Hoy en día no es raro que se den patadas en el rostro. ¿De dónde procede este cambio? Se dice a menudo que es culpa de la sociedad. Pero es una verdad a medias. Las atrocidades de la II Guerra Mundial no conllevaron más violencia inmediata en la posguerra. No digo que toda la responsabilidad deba recaer en los medios. Sería ridículo. Pero me parece innegable que los medios son en parte responsables de la evolución de la violencia en la vida diaria.

Arno Frisch e Ingrid Stassner.

Los medios han traído la «desrealización del mundo»; ya no se percibe directamente, sino solo a través de su representación.

También hay que hablar del fenómeno de repetición en la presentación de la violencia. A diario vemos a gente tocando el claxon en la calle y mostrando su agresividad en el metro, pero pocas veces se ve a una persona agredir físicamente a otra. Sin embargo, en la tele, ¡es constante!

Hay un momento terrible en la película. Benny acaba de matar a la joven y va inmediatamente a la nevera a coger un yogur.

No me parece que su comportamiento sea tan terrible. Más bien, cuando uno está conmocionado, hace cosas imprevistas. En alemán lo describimos con el sustantivo *Übersprungshandlung*, que literalmente significa «saltar por encima de la situación», o sea, optar por una acción sustitutiva. También habría podido poner la tele, sentarse y luego levantarse. Son momentos en los que se hacen cosas sin pensar. El cerebro deja de funcionar racionalmente para defenderse de la conmoción sufrida.

Nos ahorra la visión del asesinato de la joven; solo oímos el

sonido emitido por la pistola de sacrificio utilizada por Benny. ¿Lo consideró un medio más eficaz?

Sí, ¡claro! Todos los buenos thrillers y películas de terror funcionan así. Siempre es mejor dar rienda suelta a la imaginación del espectador en vez de imponerle una imagen. Las imágenes siempre son más banales. En el caso que nos ocupa, ver a Benny rematando a la joven sería una imagen insulsa y no se conseguiría nada desde el punto de vista técnico. Para empezar, tenemos a dos adolescentes que no sabrían interpretar la muerte de modo convincente. De hecho, pocas veces he visto a actores persuasivos en una situación semejante. El único que me convenció de que se moría de verdad fue Oskar Werner en *El barco de los locos*. No sé cómo lo hizo, pero en el momento en que le da el ataque, su cuerpo deja de funcionar de golpe, es increíble. Fue uno de los mejores actores del siglo XX. Creo que, en general, no deben mostrarse personajes en trance de muerte porque siempre parece falso. Esta es la razón técnica. En cuanto a la razón puramente cinematográfica, la imaginación va más lejos que la imagen.

Pero acabamos viendo la escena en el monitor de vídeo de Benny.

Espero que haga pensar. Miramos un medio, el vídeo, dentro de otro medio, el cine. Un poco como Magritte con el hombre que se ve en un espejo.

Incluso da la impresión de que, en este encuadre dentro de un encuadre, Benny empuja a la chica fuera de campo. Ella cae con el primer disparo. Le dice que va a ayudarla, retrocede para recargar la pistola y la empuja fuera de campo cada vez que dispara.

Porque no quiere que salga de la habitación. Es imposible realizar una panorámica con una cámara fija.

En otras palabras, ¡se las arregló para que las motivaciones del personaje coincidieran con los intereses de la puesta en escena!

Por eso mismo escogimos esta posición de la cámara. No habríamos

conseguido el efecto deseado sin la puerta en la imagen.

Nos hace revivir la escena cuando Benny enseña esa parte del vídeo a sus padres. La sensación de horror es mayor porque ahora vemos la reacción del padre y de la madre.
Me di cuenta de que los espectadores se sentían más conmocionados la segunda vez que se enseñaba la escena. La primera vez es tan sorprendente que no lo comprendemos todo. Pero la segunda nos identificamos con los padres; emocionalmente, es más conmovedor.

Además, la segunda vez, recordamos que la escena dura mucho y nos duele pensar que vamos a volver a verla íntegramente.
Sí, funciona muy bien.

A la inversa, la madre mira las noticias en la televisión con total indiferencia, a pesar de que tratan de un acto de xenofobia y de la guerra de Yugoslavia…
¡Como todos! Recuerdo que las masacres en Yugoslavia nos producían una gran conmoción al principio. Pero al cabo de dos años de guerra, con el informativo empezando casi cada día con esas imágenes, estábamos *abgestumpft*, como se dice en alemán, apáticos, hastiados, y dejamos de prestar atención. Para mí, el momento más inquietante es cuando la chica mira el vídeo de la matanza del cerdo y exclama: «¡Pero si está nevando!». Esto sí me parece realmente perverso.

Es su primera película que trata tan concretamente de la ocultación de faltas graves, un tema que llevará a término en Caché (Escondido). Aquí, ante la acción criminal de su hijo, los padres harán todo lo posible para eliminar las pruebas. ¿Esta forma de huir de las responsabilidades y de la culpabilidad es consecuencia del estado de indiferencia moral y emocional en que ha caído la sociedad occidental?
Desde luego. De eso se trata. También puede hacerse una interpretación política de la película porque el comportamiento de los padres, que en realidad se preocupan por su futuro con la excusa

de preocuparse por el de su hijo, es idéntico al de Austria ante su pasado reciente.

Y lo generaliza en Caché (Escondido).
Sí, pero hubiéramos podido escoger otro país que no fuera Francia porque este tipo de actitudes existe en todas partes. Todas las naciones son responsables de acontecimientos vergonzosos que se han barrido debajo de la alfombra de la Historia.

Pero en este caso, la crítica es más bien material. Denuncia sobre todo el egocentrismo materialista.
La verdadera vergüenza no son las personas que hacen el mal, sino aquellas que cierran los ojos para no verlo. Los que se atreven a hacer el mal son más bien pocos. De hecho, son valientes, porque saben que algún día deberán pagar por sus actos. Pero la mayoría prefiere considerarse no culpable y cerrar los ojos. Yo también lo hago. Como mucho puedo pretender salir un poco de la indiferencia general al ser un artista que trata el tema de frente. Pero también cerramos los ojos por impotencia. Pensemos en nuestra situación frente al Tercer Mundo. ¡Todos somos culpables! Pero ¿cuál es la solución? Por eso damos un poco de dinero para las víctimas de un terremoto o cualquier otra buena causa, y luego nos lavamos las manos del asunto.

Pero en El vídeo de Benny hace referencia a la ambigüedad del mal. Benny no lleva a la chica a su casa para matarla, se convierte en asesino por una serie de circunstancias.
Me cuidé mucho de escenificar la situación de tal forma que no se supiera si es un accidente o un gesto intencionado. El chico parece irritarse cuando ella cae. Quería que permaneciera ambiguo.

De ahí el juego entre ellos dos: se tratan mutuamente de miedosos, se retan. Al contrario, los padres reaccionan con sangre fría, ya que idean con todo lujo de detalles un plan para deshacerse del cuerpo.
No es tan sencillo como parece. Imagínense que tienen un hijo de esa edad que ha cometido un crimen, premeditado o no, y

entienden que será difícil demostrar que ha sido un accidente, ¿qué harían? ¿Avisar a la policía? No intento disculpar su comportamiento, solo quiero mostrar que se trata de una situación difícil y compleja para los padres. Es lo único que me interesa, no quiero juzgarles.

Arno Frisch e Ingrid Stassner.

Como espectadores, al ver a Benny limpiar la sangre en el suelo de su cuarto, no pudimos evitar pensar en Norman Bates en la ducha de Psicosis. Y usted, como autor, ¿también lo pensó?

No, porque la situación es muy diferente. El objetivo, al igual que en la película de Hitchcock, era mostrar que no es nada sencillo hacer desaparecer tanta sangre. Pero en la escena, lo esencial es que no consigue evitar que el cuerpo deje un reguero de sangre al arrastrarlo. Para mí, lo más importante es que vuelva a colocar la falda en las piernas del cadáver.

Pero debe filmar la situación para darse cuenta de que la

posición de la falda no es la correcta…
Sí, porque se centra más. Siempre se mira con más concentración en el visor de una cámara. En la vida se ve todo, pero no se mira. Sin embargo, detrás de la cámara, me fijo en todo lo que quiero que esté dentro del encuadre. Es otra forma de mirar. Si quiere una referencia cinematográfica que no está en la película, es *El fotógrafo del pánico*, de Michael Powell, donde se asocia la necesidad de ver con la de filmar.

También es interesante hacer notar que en las dos ocasiones en que Benny ve a la joven en el videoclub es a través del escaparate, como un encuadre que recuerda a la pantalla de un monitor.
¡Desde luego!

La escena del asesinato de la chica también tiene una carga sexual. Primero está el momento en que la cámara de Benny, colocada en el trípode, aísla la pelvis de los dos adolescentes en el encuadre, como si de la promesa de un coito se tratara. Luego, después del asesinato, hay una acción casi masturbatoria por parte de Benny, cuando se unta parte del cuerpo desnudo con la sangre de su víctima. ¿Señala su impotencia sexual?
Estoy abierto a cualquier interpretación, pero no lo filmé como una señal de impotencia. Si tenemos en cuenta la época (1992) y la edad de ambos (quince años), Benny y la chica son demasiado jóvenes para tener una relación sexual; para mí está claro que los dos son vírgenes. Ahora bien, me parece obvio que existe una atracción física entre ambos en ese momento. Incluso podría aventurarme a decir que maltratar físicamente a su amiga es, para Benny, una forma torpe de acercarse a ella. Por otra parte, estoy de acuerdo con la dimensión masturbatoria de su gesto con la sangre. Y les confirmo que el encuadre de las pelvis de los dos jóvenes fue una «casualidad intencionada».

Lo mejor y también lo más inquietante es que Benny solo se comunica con sus padres a través de las imágenes que filma.

Pasa lo mismo con la policía: lleva las cintas a la comisaría para que arresten a sus padres. E incluso el final de la película es una filmación dentro de otra: le vemos cruzarse con sus padres en la comisaría gracias a la pantalla del sistema de vigilancia.
El espectador vuelve a estar en la misma posición que cuando contemplaba el asesinato en el monitor de Benny.

Con relación al espectador de la película, nos ofrece un gran momento manipulador. Cuando los padres piensan en cómo proceder para tapar el crimen, la cámara está en una posición fija en el cuarto de Benny situada en el eje de la puerta entreabierta y apenas se oye a los padres hablando. Luego volvemos a ver esta misma escena con un sonido mucho más claro cuando Benny se la enseña a la policía. Entonces nos damos cuenta de que Benny había grabado, desde su cuarto y con su cámara, la estratagema de sus padres para exonerarle.
Bueno, en las proyecciones en salas de cine se oyen claramente algunas palabras clave pronunciadas por los padres mientras Benny les filma. Pero en el DVD, estas palabras son inaudibles, y esto va en contra de mi preocupación por el realismo cuando quiero manipular al espectador. Es más, la imagen de los DVD de mis tres primeros largometrajes de cine es mala. ¡No quiero verlos! Intentamos hacer nuevos, pero es muy caro.

El vídeo de Benny también debe mucho a la calidad de sus intérpretes. ¿Puede decirnos cómo los escogió?
Susie conocía a Arno Frisch, cuyo hermano iba al mismo colegio que mi hijastro. Me decía una y otra vez que le hiciera una prueba, que tenía muchas ganas de rodar. Pero yo no quería tener nada que ver con los hijos de los vecinos. Recorrí los países de habla alemana, pero no encontré a nadie. Susie volvió a insistir: «Inténtalo con Arno, no te cuesta nada». Me rendí. Cuando vino, supe inmediatamente que debía interpretar a Benny. Encajaba a la perfección con el personaje. En la realidad es tal como se le ve en la pantalla, tiene un toque arrogante que luego sería fantástico para

Funny Games.

El casting de Ulrich Mühe, que encarna al padre, debió ser más clásico.

¡Para nada! Fue nuestra primera colaboración y cometí un grave error. Había pensado en él desde el principio, pero no recuerdo muy bien por qué, me decidí por otro actor, del que prefiero callar el nombre. Empezamos a rodar el principio de la escena en la granja, cuando van a matar al cerdo. Solo tenía que decirle a su hijo «*Lass das*!» (¡Déjalo!), porque no quiere que le filme. Pero lo hacía fatal, a pesar de ser una estrella del teatro. Pensé que podría corregir el sonido después, que era su primer día de rodaje, pero al cabo de cuarenta tomas, ¡seguía siendo igual de pésimo! La semana siguiente rodábamos sin él y a la otra volvió para la escena en que el padre, algo enfadado, entra en el cuarto donde los adolescentes se divierten. Solo debía decir «¡Hola a todos!», pero no le salía. Después de unos cuantos días de rodaje sin él, regresó para la escena en que entra en el cuarto de Benny y le pide que abra la ventana. ¡No consiguió abrir la puerta como debía! Aun así, seguí filmando. Pensé que era culpa mía, que seguramente era demasiado hostil con él y que me haría una idea más exacta cuando viera el copión. Todos los miembros de la producción estarían presentes. Pero tuvimos que verlo en otra sala, no en la de siempre, y la proyección era malísima, la imagen temblaba mucho. Cambiamos de sala y la imagen ya no temblaba. Todos estaban aliviados. Excepto yo. Me sentía totalmente abatido por la interpretación del actor. Me puse en pie y dije que si no contratábamos a otro actor para hacer de padre, parábamos el rodaje. Todo el mundo se quedó de piedra porque la estrella de teatro en cuestión era muy cara. Pero insistí y acabé convenciéndoles. Volví a contactar con la agente de Ulrich Mühe. Se trataba de Erna Baumbauer, una mujer mayor a la que conocía y la mejor de la profesión; tenía a todos los grandes actores de habla alemana. Me riñó un poco, pero con buen humor, como siempre, antes de recordarme que me había avisado desde el principio de que no escogía al actor adecuado. Le pregunté si podía recurrir a Ulrich Mühe y me contestó, con un marcado acento bávaro, que debía llamarle. Lo hice, le expliqué la situación y aceptó inmediatamente. Llegó al plató unos días después. Pero

hubo que pagar en su totalidad el salario del primer actor y volver a rodar la escena del cerdo. Con otro animal, claro. Incluso tuvimos que matar a un tercer cerdo porque soplaba mucho viento ese día y la nieve falsa, en la que yo estaba empeñado, no cayó en el encuadre la primera vez.

Ulrich Mühe.

Para el papel de la madre, ¿escogió a Angela Winkler por la calidad de su interpretación en El honor perdido de Katharina Blum, de Volker Schlöndorff?

No, por ninguna de sus películas, en las que más bien me sacaba de quicio. La contraté por su excelente trabajo en los escenarios. Era formidable en las obras dirigidas por Peter Zadek. Creo que es la mejor actriz alemana de su generación, pero en el cine de los años setenta se convirtió en una especie de icono de la mujer alemana eternamente deprimida.

En esta película trabaja por primera vez con el director artístico Christoph Kanter, con el que volverá a colaborar en ocho de las diez películas siguientes.

Nos conocimos casi por casualidad. No quedé del todo satisfecho con el trabajo del director artístico de *El séptimo continente*, y para

El vídeo de Benny me propusieron a Kanter, con el que todo fue muy bien. Desde entonces, y siempre que ha sido posible, hemos trabajado juntos porque nos llevamos muy bien, a pesar de no vernos muy a menudo fuera del trabajo. No es una cuestión de principios, pero mis amigos, aunque proceden en su mayoría de mi medio profesional, no suelen ser colaboradores directos. Pero volviendo a Christoph Kanter, es un gran fan de la preparación, como me ocurre a mí. Odia improvisar en un plató. Empezamos a hablar muy pronto para cada película y el resultado corresponde exactamente con lo que quiero. Es muy inteligente, domina los ordenadores a la perfección y es un gran constructor de decorados.

¿Ya había visto decorados suyos en otras películas?
Creo que sí, pero no lo recuerdo. Es más joven que yo. Es alemán y empezó en el teatro. No me acuerdo de cómo llegó a Austria, pero se convirtió en el mejor director artístico del país. Está claro que seguiremos trabajando juntos.

La película también fue la ocasión de trabajar por primera vez con Christian Berger, que se convertiría en uno de sus directores de fotografía habituales.
Ya se lo dije antes. Es muy práctico trabajar con las mismas personas; se conocen sus fuerzas y sus debilidades. Yo me conozco como autor y cuando trabajo en un guion evito escribir escenas que me costaría rodar. Otra ventaja de trabajar con los mismos colaboradores es saber que tendrán bastante paciencia para aguantarme. Soy una persona difícil cuando trabajo porque soy muy impaciente y a veces grito en el plató. La gente que me conoce sabe que me irrito por el trabajo, nunca para torturar a alguien. Por eso aceptan seguir trabajando conmigo, aunque les haga sufrir de vez en cuando. Sobre todo al director de fotografía y al responsable de los decorados, dos puestos clave en un rodaje. Mi montadora no es menos importante, pero nunca he discutido con ella porque estoy más tranquilo en la posproducción; el estrés del rodaje ha desaparecido. En un plató estoy tenso al cien por cien y no siempre es muy agradable para los demás.

¿Ya sabe la disponibilidad de uno y de otro mientras escribe

el guion?
Sí. Por ejemplo, mientras escribía *Amor*, contraté a Darius Khondji, que se había encargado de la iluminación de *Funny Games USA*. Me habría gustado tenerle para *Le temps du loup*, pero no estaba libre.

¿En qué película descubrió la calidad de su trabajo?
En *Seven*, donde aprecié particularmente el trabajo de la cámara y la iluminación. En la época fue la única película con los fondos negros realmente profundos, algo muy difícil de conseguir. Darius es un excelente director de fotografía, como lo son Christian Berger y Jürgen Jürges, con el que he rodado tres películas, *Funny Games, Código desconocido* y *Le temps du loup*. El problema de Jürgen es la lentitud con que ilumina, me corta el ritmo. Pero es tan simpático que no consigo enfadarme con él. Tarda media hora en iluminar un primer plano y sigue corrigiendo detalles en cada una de las veinte tomas cuando todo estaba perfecto desde el principio. Empiezo a perder la paciencia y me dice, muy tranquilo, con un ligero tartamudeo: «Siempre se puede mejorar». Es encantador por su parte, pero un poco agotador. Darius es algo más rápido porque está acostumbrado a trabajar con los americanos. Aunque en Hollywood tiene más tiempo que en Europa para instalar las luces. Creo que empezó en *La pianista*, pero sobre todo a partir de *Caché (Escondido)*, Christian Berger gana mucho tiempo gracias a un nuevo sistema de iluminación que inventó un ingeniero del Tirol. Consiste en potentes haces de luz paralelos que pueden desviarse como los rayos del sol. Christian ha adaptado el dispositivo al cine y es sumamente práctico: instala unos cuantos proyectores por encima o en el exterior del plato; luego basta con colocar pequeños espejos en puntos clave del decorado para reflejar la luz donde se necesita. Se tarda muy poco en iluminar una escena. Hay una fuente luminosa principal, y se limita a añadir complementos aquí y allá. Me parece que el sistema tiene un gran futuro. Christian ha rodado anuncios para promoverlo, sobre todo en Estados Unidos, pero no es un gran hombre de negocios.

¿Posee la exclusiva del procedimiento?

No, pero nadie se atreve a utilizarlo porque todos dudan a la hora de cambiar de método de trabajo. Además, las empresas de material de iluminación no están muy a favor porque el invento haría que la mayoría de sus stocks resultara inútil.

Volviendo a El vídeo de Benny, hace alusión en varias ocasiones a la II Guerra Mundial. Se piensa en los campos de concentración cuando Benny limpia la sangre y sobre todo cuando su padre, al ver que se ha afeitado la cabeza, alude a los deportados. ¿A qué se deben estas referencias?

El hecho de que Benny se afeite la cabeza es ambiguo. Ese gesto puede interpretarse de varios modos. Es una especie de… *Bußе* en alemán, de penitencia. Se ha propuesto expiar su crimen. Pero también es una llamada de socorro hacia sus padres, ya que con un aspecto semejante solo conseguirá sorprender a su ambiente familiar y social. También puede pensarse en los campos de concentración porque el padre los menciona. Pero si lo hace, es porque no entiende el gesto de su hijo. Mejor dicho, no quiere entenderlo.

Pero usted, como cineasta, ¿se sentía obligado a aludir a todo eso?

Obligado no sé. Pero siento la necesidad de hablar de ello porque en nuestro país, como ya he dicho, es un tema que tendemos a esconder debajo de la alfombra. El artista tiene el deber de evocar lo escondido.

Gran parte de los jóvenes cineastas del Nuevo Cine Alemán de los años 1960-1970, como Schlöndorff, Wenders, Fassbinder, sintieron esa necesidad… ¿Qué relación ha tenido con estos cineastas?

Ninguna. No estaba en Alemania en la época y no conozco bien sus películas. Ya le dije que no me gustaba Fassbinder por culpa de ese lado melodramático y de su elección de intérpretes. Mezclaba a buenos actores (como
Karl-Heinz
Böhm y Klaus Löwitsch) con malos (la mayoría miembros de su

teatro muniqués) y todo se volvía falso, más que nada la forma de hablar. Se entendió como un distanciamiento, un antirrealismo, pero se debía a la mala interpretación de la mayoría del elenco. Hacia el final de su vida, empezó a trabajar con grandes actores y a dar papeles menos importantes a sus amigos, creando dos ambientes sonoros irreconciliables. Pero siempre admiré su energía y su capacidad para encadenar las películas. Reconozco que era extraordinario, incluso si lo que rodaba no correspondía a mi gusto. Aprecié las primeras películas de Wim Wenders, sobre todo *En el curso del tiempo* y otros títulos que tuve ocasión de ver. También *El enigma de Kaspar Hauser*, de Werner Herzog, y las películas de Hans-Jürgen
Syberberg. Su cine estaba en las antípodas del mío, pero siempre me interesó. En esa época, como a muchos otros, me atraía sobre todo el cine italiano y francés.

En la época de El vídeo de Benny se le comparaba mucho con el cineasta Atom Egoyan.
Sí, por el uso del vídeo.

¿Había visto Family Viewing?
Sí. Fue muy gracioso porque conocí a Egoyan en el Festival de Toronto, donde yo presentaba *El séptimo continente*. Estaba en la calle cuando se me acercó un joven y me preguntó: «¿No será usted el Sr. Haneke? Me llamo Atom Egoyan. No sé si sabe quién soy. Su película me ha parecido genial. Aspiro a hacer lo mismo que usted, pero no lo consigo». Me sentí muy halagado y le pregunté si tenía una película en el festival. Era *Family Viewing*. Fui a verla y me gustó mucho. Volvimos a coincidir en París y en el Festival de Cannes. Es muy simpático. Por desgracia no he podido ver todas sus películas.

En el videoclub, Benny alquila el vídeo de El vengador tóxico, una película de terror muy conocida entre los fans del género. ¿Por qué la escogió?
No conocía la película. Le pedí a Michael Katz que me pasara extractos de películas de terror cuyos derechos no fueran muy

caros. Me enseñó una veintena de títulos y escogí esta sin verla completa. Solo usé una escena espectacular.

Cuando Benny va al cine, no enseña la película que va a ver, pero cuando sale, descubrimos el cartel de Lolita 90, cuyo título original en francés es 36 fillette, una película de Catherine Breillat.

Mantuvimos los carteles que estaban en el cine cuando rodamos. No cambiamos nada. Decidí enfocar un título en particular entre las varias películas que se estaban proyectando. Volví a hacer lo mismo en Caché (Escondido).

Exacto, en Caché (Escondido) se ven los carteles de La mala educación y Dos hermanos… ¡Los dos carteles cuentan toda la película! ¿No nos dirá que no escogió deliberadamente esos dos títulos?

Sí, en este caso tuvimos donde escoger. Pero pueden comprobarlo, son las películas que realmente estaban en cartel en las salas francesas en aquel momento.

Y Annie Hall, la película que el marido va a ver al final de Variation, ¿tiene un sentido particular?

Sí, buscamos el cartel a propósito, porque el título alemán de la película es un guiño irónico e intencionado a los personajes, sobre todo al marido, *Der Stadtneurotiker*, que podría traducirse como «el neurótico de ciudad».

Benny y su madre huyen de la realidad del asesinato yéndose a Egipto. ¿Puede ser una referencia bíblica?

Sinceramente, ya no lo sé. Ahora que me lo plantean, supongo que lo pensé entonces, pero hoy no puedo afirmarlo.

Angela Winkler.

Y si no, ¿por qué Egipto?

Por una escena que corté referente a un eclipse. Habíamos imaginado la escena por el culto al sol de los egipcios. Para ellos, si el sol desaparecía, significaba el fin del mundo.

¿Por qué cortó esta escena?

El truco que habíamos diseñado para el eclipse no estaba mal. Pero la escena era demasiado lenta y decidí cortarla para que la tensión no decayera.

Está como bonus en el DVD de la película, pero es la única escena cortada de sus películas a la que hemos tenido acceso.

También corté varias escenas en *Código desconocido*. Bueno, para ser exacto, estaban en el guion, pero no las rodé porque Martin Karmitz, el productor, no podía financiarlas. Transcurrían en Rumanía, en África e incluso en París, y duraban unos veinte minutos. A fin de cuentas, quizá fue mejor no rodarlas porque la película habría sido demasiado larga. También quité varias escenas en *Le temps du loup* porque eran totalmente fallidas a causa de una mala elección en el casting. Cometí varios errores en esa película, y se nota, pero eran aún más evidentes en las escenas que corté. Es

una lástima porque el guion era mucho más complejo que el montaje final.

Christian Berger detrás de la cámara y Michael Haneke.

Hemos llegado a la tercera parte de la trilogía, 71 fragmentos de una cronología del azar, estrenada en 1994. ¿Decidió hacer una trilogía después de El vídeo de Benny?
No, más bien después de *El séptimo continente*, pero no lo recuerdo exactamente.

¿Ya tenía una idea clara de lo que sería la tercera entrega?
Sinceramente, no me acuerdo. Lo que sí puedo decirles, es que las películas se suceden. Después de la trilogía, pensé que no había profundizado bastante en el tema de la violencia y escribí *Funny Games*.

———

71 FRAGMENTOS DE UNA

CRONOLOGÍA DEL AZAR

Viena, 23 de diciembre de 1993. Un cartel nos informa de que un universitario ha matado a tres personas en un banco antes de acabar con su vida.

12 de octubre. Las noticias en la tele: La guerra asola Somalia… Un chico de Bucarest entra clandestinamente en Austria y deambula por las calles y el metro de la capital. Un guarda de seguridad de un transporte blindado se comporta bruscamente con su mujer. Unos estudiantes juegan al mikado. Una pareja adopta a una niña muy desconfiada. A un hombre mayor le cuesta comunicarse con su hija. Un joven se entrena jugando al pimpón ante un autómata.

26 de octubre. Las noticias en la tele: Peleas en el Ulster, huelgas en Francia, un atentado en Turquía… El jugador de pimpón se hace con un arma. El niño emigrante pide en la calle, roba, evita a la policía.

30 de octubre. El niño se ha entregado a la policía y cuenta su historia ante las cámaras de televisión. Los padres adoptivos no han podido hacerse con la niña huraña.

17 de noviembre. Guerra en Oriente Medio, limpieza étnica en la antigua Yugoslavia… La pareja adopta al niño de Bucarest.

23 de diciembre. Navidad en la tele. Los combates no cesan en Sarajevo. Se acusa a Michael Jackson de abusar de un menor… La madre adoptiva y el niño de Bucarest van de compras al centro en coche. El guarda de seguridad entra en un banco. La madre adoptiva deja al niño en el coche mientras entra en el mismo banco. El jugador de pimpón tiene problemas a la hora de pagar en la gasolinera. El hombre mayor también está en el banco donde trabaja su hija. El jugador de pimpón necesita cambio y, de mal humor, entra en el banco para dirigirse directamente al principio de la cola sin esperar su turno. Otro cliente le llama la atención, llegan a las manos, y el jugador de pimpón cae al suelo.

> Vuelve a su coche y no se mueve. Otro conductor le recrimina porque le corta el paso. El jugador de pimpón, fuera de sí, regresa al interior del banco y dispara al azar. Mata a la madre adoptiva y al guarda de seguridad. Vuelve a su coche mientras dispara a su alrededor y se suicida. El niño de Bucarest sigue esperando en el coche. En televisión dicen que no hay motivo aparente para el triple asesinato. En Bosnia pasan la Navidad bajo los bombardeos. Michael Jackson declara que es inocente.

———

Un tema compartido por las tres películas es la destrucción de un grupo debido a la desagregación de la sociedad. En las dos primeras entregas, la historia gira en torno a una familia. En la tercera, el campo se amplía y encadena las historias de varios personajes, entre los que se encuentra un joven que, de golpe, empieza a disparar a la gente.

El punto de partida fue crear una serie de personajes que acabarían siendo las víctimas de uno de ellos. En otras palabras, cada personaje podía convertirse en el asesino potencial. De nuevo, la relación con los medios de comunicación y las noticias con que nos abruman tienen un papel importante. Incluí cinco bloques de noticias televisadas a lo largo de la película.

Los años noventa del siglo pasado vieron florecer el género coral, donde se cuentan varias historias en paralelo. Puede considerarse a Robert Altman como el iniciador de este género, concretamente con Nashville, en 1975. Justo antes de su película, Altman había realizado Vidas cruzadas.

¡Una obra maestra!

¿Le inspiraron sus películas?

No había visto *Nashville* entonces. Pero *71 fragmentos* no fue mi

primera película coral; *Lemminge* ya lo era. Me parece más sencillo escribir una historia coral que con dos o tres personajes. Si se trabaja con cinco historias, cinco destinos, se está obligado a mostrar únicamente lo esencial y quedarse con los mejores momentos. Con una historia contada de forma cronológica es más difícil conseguir un desarrollo que mantenga la tensión. Siempre hace falta dominar la estructura en una película, pero en general es más gratificante.

Al igual que en las dos primeras entregas de la trilogía, no ofrece ninguna explicación de orden psicológico o incluso sociológico para no empobrecer la película. Sin embargo, todo lo que enseña tiene que ver con el comportamiento. ¿Le preocupaba dar demasiada información?

Desde luego, siempre se teme enseñar demasiado, ser pesado. Cuando empiezo a escribir una película como *71 fragmentos*, enseguida surgen un montón de ideas, de reflexiones. Y cuando llego a la estructura final, las dos terceras partes del material acaban en la basura. Es un proceso lento. El auténtico trabajo a la hora de elaborar un guion no reside en la escritura de las escenas, eso es rápido y placentero, sino en la elaboración de la estructura del conjunto. El verdadero trabajo es determinar, si dejo a esta persona en este punto, cuándo deberé volver a ella. ¿Funciona la articulación entre las dos escenas? El primer objetivo es crear tensión desde el principio y mantenerla hasta el final. Si no es así, se ha perdido al espectador.

¿La cifra de 71 fragmentos se escogió desde un principio o se decidió posteriormente, durante el montaje?

Fue una casualidad. Si hubiera llegado a 73, la película se habría llamado *73 fragmentos de una cronología del azar*. El número no tiene nada de simbólico para mí.

La segunda parte del título es extraña, dado que en el azar no puede haber la más mínima cronología…

Es un intento irónico que sirve para expresar algo relativo a lo indecible. Tomemos, por ejemplo, al señor mayor. El hecho de que

esté en el banco al mismo tiempo que el asesino se debe únicamente al azar. Si su hija no trabajase en esa sucursal, seguramente habría ido a otro banco. El azar funciona así. No tiene la misma importancia ni el mismo origen para una persona u otra. Para algunos se trata de la voluntad de Dios; para otros, del destino. Todo depende de las creencias particulares. Para mí, el azar es el factor de menor importancia porque es neutro. Pero para aquellos que lo ven como la voluntad de Dios o el destino, enseguida se hace patético y preñado de sentido. La dimensión irónica ya estaba en el título de la película de Bresson, *Al azar de Baltasar*, pero claro está, nada ocurre por casualidad y cada uno puede proyectar en el burro lo que quiere o lo que cree.

Branko Samarovski.

Pero en su película, Dios es usted. Pasa lo mismo en Caché (Escondido), ¡siempre tiene todas las respuestas!

Naturalmente. Pero algo más grande pasa a través de mí. Un libro, una película o un cuadro son la obra de su creador. Y si la obra es

mala, no se debe a que su autor sea un idiota, sino a que tiene menos talento que otros para percibir lo que pasa a su alrededor en ese momento. El talento consiste en saber mirar y estar a la escucha del tiempo en el que se vive con el fin de articular la realidad a través del filtro de la sensibilidad de cada uno. La riqueza artística de una obra siempre dependerá más de la sensibilidad del autor que de su inteligencia.

Volviendo a los bloques de noticias que puntúan el relato, dice no haber hecho trampa con las fechas, pero ¿cómo las escogió?

Seleccioné las fechas cruzando los hilos rojos que representan los personajes. Tomemos por ejemplo al niño rumano que entra clandestinamente en Austria. Parto de la idea de que va a quedarse tres meses. Si llegó el 20 de abril, la acción que le concierne se detendrá el 20 de julio. Por lo tanto, las noticias corresponden a ese periodo. Solo en una ocasión no respeté la cronología y me serví de las noticias del día anterior o del siguiente al verdadero porque eran demasiado espectaculares. Reconozco que me sorprendió descubrir que todo se conformaba a lo que había imaginado: las noticias televisadas de cada día ofrecían la misma mezcla de banalidades y acontecimientos más o menos importantes, fuesen de índole política u otra.

Así es como consigue que la pequeña historia se cruce con la grande. Un crítico francés incluso dijo que se veía cómo el universitario asesino iba a poder codearse con Michael Jackson.

Me vino muy bien. ¡No podía prever que tendría a Michael Jackson! Quería un tema que tuviera que ver con el espectáculo —de los que siempre salen al final del boletín de noticias— y tuve la suerte de que ese día estuviera. Aparece dos veces, al principio y al final del último día. La repetición es indispensable para demostrar que, al acabar el día, la historia que cuento ya forma parte de las noticias.

La película incluye algunos de sus temas preferidos, como la representación de la sociedad en los medios y las dificultades

de la pareja para comunicarse, pero también introduce el tema de la inmigración, que volveremos a encontrar en Código desconocido y en Caché (Escondido).

Era un tema que empezaba a ponerse de moda. Antes, en Austria, nadie se preocupaba por la inmigración. Luego, poco a poco, los medios empezaron a sacar el tema cada vez más.

En su opinión, y desde un enfoque humanista, ¿la mezcla de razas y de culturas podrá mejorar la comunicación entre las personas o se verá entorpecida por la imagen que darán los medios?

Es una pregunta difícil. Si nos atenemos a Austria, hace tiempo que la población está muy mezclada. Basta con hojear la guía telefónica de Viena para darse cuenta de que más de la mitad de los apellidos son de origen checo o yugoslavo. Creo que la mezcla de culturas tuvo un papel determinante en las artes de este país, tal como lo demuestra la literatura en lengua alemana, con un número de autores austríacos muy superior al de sus compañeros alemanes. Considero que la mezcla de culturas fue positiva. Pero también siento cierta circunspección ante la militancia religiosa de las olas de inmigrantes contemporáneas. Nos encontramos en el umbral del racismo, en el que no me sitúo personalmente, desde luego. Pero me irrita constatar el aumento del movimiento islamista y el comportamiento de los que nacen en su seno, que vienen aquí y no hacen el menor esfuerzo para adaptarse. Obviamente, no puede aplicarse a las personas inteligentes, que saben lo que significa el respeto y la tolerancia hacia terceros. Pero los más pobres, los que han recibido menos educación, suelen tener como única referencia sus tradiciones. Al vivir en el extranjero se sienten rodeados de «enemigos» y se agarran a su idioma, su cultura, creando una gran dificultad en el plano de la comunicación. Y a la inversa, es intolerable que la policía irrumpa en un colegio, como se ha visto recientemente en Austria por petición expresa del ministro del Interior, para detener a dos niños y expulsarlos del país. ¿Cómo encontrar el punto correcto en todo esto? Reconozco que me siento un poco perdido. Naturalmente, estoy a favor de la tolerancia, pero ¿cómo seguir siendo tolerante ante algo que puede convertirse en difícil de aguantar? Y también nos sentimos culpables. No voy a

decir que de ahora en adelante los africanos se queden en su casa. Pero también es muy ingenuo decir: «¡Acojámosles a todos!». Hay un auténtico problema. Y será el mayor problema de Europa en este nuevo siglo.

La cuestión del islamismo no se planteaba con el niño rumano y sus padres adoptivos.

No. La cuestión de la inmigración se planteaba en otros términos y yo la apoyaba totalmente, porque siempre defiendo a las personas que son perseguidas por razones políticas o de otra índole en su país de origen. Hay que darles asilo, es obvio. Sin embargo, la pareja que adopta parece algo ambigua: no estaban satisfechos con la niña y optan por otro niño, menos difícil.

Gabriel Cosmin Urdes (sentado a la derecha).

Incluso hay una vertiente «consumidora» en su comportamiento. Quieren al niño rumano que ha salido en la tele.

Es una pareja frustrada; creen que hacerse con un niño les dará otra vida. Se nota en su forma de tratar a la niña. Por cierto, el año

pasado, en una pastelería de Viena, me sorprendí al ver que me atendía la niña de la película. Me quedé atónito al verla, se había desarrollado de maravilla. Ya no tenía el aspecto discapacitado de la época del rodaje.

¿Y el niño rumano?
No era un niño pobre. Realizamos un casting en Rumanía y se presentó con su madre. Se impuso inmediatamente, era muy apuesto y tenía talento. Le costó rodar la escena en que pide limosna, lo pasó realmente mal porque era un chico con mucho orgullo.

Los objetos que roba el niño en la película tienen que ver con la imagen: cómics, una cámara. Como si su deseo de integrarse pasara por la imagen…
Está hecho a propósito, naturalmente. Hace fotos de la gente que ve, pero la cámara no tiene carrete. Le gusta «disparar». Le permite defenderse de la mirada de otros.

En la película salen dos juegos. El primero es un mikado. ¿Por qué lo escogió?
Al principio, la película iba a llamarse *Mikado*, pero el nombre no estaba libre. Era el título de una película japonesa, me parece. No habría sido un mal título.

¿Porque es la metáfora de la película?
Sí, un poco. En este juego, el azar es muy importante: depende de cómo caen los palillos. Luego, cada palillo depende de los demás.

El segundo juego con la cruz es una referencia a la apuesta de Pascal y a la oración del guarda de seguridad. ¿Significa eso que debemos luchar contra la religión?
Desde luego. Lucho contra ella desde mi adolescencia. Ya dije que antes de querer ser pianista, había querido ser pastor. Por suerte, ¡mi vocación duró poco! Hoy en día no soy creyente como lo entiende la Iglesia. No podemos limitarnos a explicar los problemas existenciales desde la religión. Pero en la vida siempre quedará un

pequeño excedente del que no hablarán las ciencias. En la película, el problema religioso se limita al cristianismo, pero podría ser otra religión; la problemática seguiría siendo la misma.

En sus películas, tres pistas de preguntas conducen a una ausencia de respuestas precisas: la religión, la toma de conciencia con relación a la evolución materialista del mundo occidental y el arte visto como escapatoria…

No, para mí el arte no es una huida de la realidad. Incluso es lo opuesto: un medio de acercarse a ese excedente que he mencionado hace un momento. Con el arte se alcanza una riqueza de expresión que supera a la vida y permite encaminarse hacia el ojo de la tormenta. No se ve nada en un huracán, pero al llegar al ojo, todo se tranquiliza e incluso se aclara.

Pero una de las peculiaridades de su cine es la de no ofrecer respuestas.

Siempre se intenta encontrar respuestas: en eso reside la historia de la filosofía y del arte. El ser humano intenta resolver sus problemas existenciales buscando respuestas definitivas, incluso si sabe que no las hay. El mero hecho de seguir buscándolas aporta un sentido a la vida.

¿La secuencia del pimpón puede hacer referencia a la eterna ida y venida de preguntas-respuestas?

Me pareció una buena imagen porque, en esta situación, el joven lucha contra una máquina, o sea, contra sí mismo, y no consigue nada. También sabía que haría refunfuñar a los espectadores, como ocurrió con la escena del dinero tirado al váter en *El séptimo continente*.

La diferencia reside en que, en este caso, nos incomoda la naturaleza del plano, mientras que en El séptimo continente era la situación…

También porque en ambos casos se trata de planos fijos que contienen cierta violencia. Un crítico dijo en un artículo que la escena más violenta vista en una pantalla en Cannes aquel año era la del pimpón de *71 fragmentos*. ¡Me gustó! La violencia es aún mayor porque es producto de la imaginación. Al contrario de las películas de acción hollywoodienses que solo son cine. Para que la interpretación fuera más auténtica, el actor me pidió ensayar con la máquina lanzadora de pelotas. Jugó dos horas sin tregua mientras iluminábamos la escena. Estaba realmente cansado cuando rodamos, y se nota en la imagen.

¿Escogió a un actor que sabía jugar al pimpón?

Sabía jugar como yo cuando tenía 18 años; jugaba mucho, pero no como para competir. En cuanto supo que tenía el papel, empezó a entrenarse a diario para mejorar.

Nos gusta mucho la secuencia de apertura de la película que sigue al primer bloque de noticias, donde nos parece ver estrellas, pero realmente se trata de un río. Creemos mirar hacia arriba cuando se nos lleva hacia abajo. Además, ya habíamos comprobado en sus películas para televisión la eficacia del plano cenital sobre el objeto.

En cualquier caso son planos que implican cierto riesgo porque obligan a preguntarse quién mira. Siempre les recomiendo a mis alumnos que se limiten a ángulos más normales. En cuanto se enfoca la cámara hacia arriba o hacia abajo, se percibe como una mirada artificial e incluso teatral. En este caso tenía una buena excusa porque solo podía utilizar la cámara así, fijada a un puente, para seguir al joven desplazándose. Habríamos podido filmarlo colocándonos a su altura, pero es el arranque de la película. Quería dar cierta amplitud a la escena. Crea una especie de artificialidad equivalente a las comillas. Volvemos a encontrar la misma toma al final, para seguir el recorrido del asesino entre los coches mientras cruza la calle, sube a su coche y se suicida. En los dos casos, el personaje llega al destino escogido, y mi idea fue asociar ambos recorridos mediante la puesta en escena.

Ya, y por eso mismo estos planos nos llevan a preguntarnos quién está mirando.

Puede que sea el Dios de Racine contemplando la vida en esta tierra como un espectáculo.

8

Regreso al cinematógrafo Lumière – *Der Kopf des Mohren* (La cabeza del moro) pesa demasiado – Las provocaciones de *Funny Games* – El horror y la farsa al alcance del mando a distancia – ¿Beckett o Chéjov? – Un plano secuencia para escapar de la obscenidad – El ruido de la carrera de coches – Susanne Lothar versus Naomi Watts – Un remake plano a plano – Un cigarrillo y un perro mal educado – Braguita o combinación –Las delicias de las mezclas.

En 1995, con ocasión del centenario de la invención del cinematógrafo, participó en el colectivo Lumière y compañía…

Cuando me ofrecieron participar en este proyecto, acepté porque la idea me pareció divertida. Luego me pregunté qué podría rodar que estuviera ligado a la cuestión de la autorreflexión en los medios. Se me ocurrió filmar las noticias televisadas el día del centenario de la primera película, el 19 de marzo de 1995.

Es imposible no pensar en Nachruf für einen Mörder, donde también se sirvió de programas de televisión auténticos. ¿Volvió a hacer el mismo tipo de cálculo en Lumière y compañía para los extractos de las noticias emitidas el 19 de marzo de 1995?

No lo recuerdo. Sé que empezamos grabando las noticias y luego corté los extractos para respetar la duración que me imponían.

En efecto, había cuatro imposiciones para realizar la

película: un plano secuencia de cincuenta y dos segundos, ninguna iluminación adicional, nada de sonido doblado y un máximo de tres tomas. Su película dura exactamente cincuenta y dos segundos. Se ve al presentador, a continuación, un fusil, imágenes de guerra con camiones de la ONU, dos hombres llevando un cadáver, la reina Isabel de Inglaterra, los deportes con algo de esquí, fútbol, hockey, y el tiempo… ¿Lo montó todo?
No, monté los extractos antes. Con la cámara Lumière filmé en un solo plano el montaje de vídeo emitido por un televisor.

En el pequeño reportaje que precede a su segmento, se nota que está encantado de trabajar con una película tan especial, estudia las perforaciones e intenta entender cómo funciona la cámara.
Sí, es verdad que me interesó mucho, y además del placer que me proporcionó usar ese material, estaba la libertad de rodar lo que me apetecía.

Al igual que a todos los realizadores del colectivo, le hicieron dos preguntas. A la primera: «¿El cine es mortal?», contestó: «Claro, ¡como todo!».
Fue espontáneo. Y además, es la verdad.

¿Seguiría diciendo lo mismo hoy en día?
Desde luego. Y si quisiera ser malvado, podría añadir que gran parte del cine ya se ha muerto.

A la segunda pregunta: «¿Por qué rueda?», contesta dándole la vuelta: «No se pregunta a un ciempiés cómo anda o tropezará».
Es una respuesta tan idiota como la pregunta. No puedo contestar nada más a las preguntas tipo: «¿Por qué escribe?» «¡Porque sí!»

¿Tuvo ocasión de ver completa Lumière y compañía?
Asistí a la proyección organizada en París con casi todos los realizadores. Pero participar en la película no era realmente muy

importante para mí. Fue una experiencia divertida y, no lo olvidemos, la primera vez que rodaba en Francia.

Ese mismo año, Paulus Manker, que protagonizó Wer war Edgar Allan?, dirigió Der Kopf des Mohren (La cabeza del moro) a partir de un guion suyo. ¿Cuándo lo escribió y por qué no lo rodó?

Lo escribí antes de dirigir *El séptimo continente* para la cadena alemana Sender Freies Berlin. No recuerdo qué razón alegaron para no hacerlo. Intenté rodarlo para la gran pantalla. Klaus Maria Brandauer estaba de acuerdo en interpretar el papel principal, pero no conseguimos el dinero necesario. Me sentí frustrado y perdí el interés por el guion, que Paulus leyó y le gustó mucho, tanto que me pidió que se lo vendiera. Pensé: ¿Por qué no? Así ocurrió todo.

———————

DER KOPF DES MOHREN

Un gas corrosivo se extiende por Viena después de una avería en una fábrica de productos químicos. Georg, un científico que trabaja en una empresa cercana a la fábrica, cree ver a un hombre gravemente quemado sentado en la silla de su despacho cuando entra. Se tranquiliza, pero empieza a pensar en las consecuencias ecológicas que tendrá inevitablemente esta pequeña catástrofe. La idea se convierte en preocupación y luego en auténtica obsesión. Anna, su esposa, empieza a hartarse de su comportamiento y se lo dice. Georg la abofetea y se disculpa. Quiere llevar a su familia lejos de Viena, a una casa de campo, pero Anna se niega. Está a punto de irse de vacaciones con los niños. En cuanto se va, Georg cubre el suelo del salón con bastante tierra para transformarlo en un gigantesco invernadero donde podrá cultivar verduras para su supervivencia. También instala un gallinero en la casa y empieza a criar conejos. Casi nunca sale, y cuando lo hace, lleva una mascarilla que llama mucho la

atención. Deja comunicarse con sus semejantes. Se entera por las noticias en la televisión de que la población de Viena ha empezado a huir. Su mujer regresa de vacaciones y descubre la locura de su marido. Uno de los niños se hiere el pie al pisar un clavo. Anna, furiosa, golpea a Georg, que encierra a su familia en la casa. Esa noche, Georg mata a su esposa con una bola de cristal y apuñala a sus hijos, pero el ruido que provoca la matanza es el cacareo de los pollos asustados. Deja el cuchillo de cocina en la mano de Anna, que yace en el suelo. Va al cuarto de baño, y al mirarse en el espejo descubre que está cubierto de sangre. Vuelve a por el cuchillo y empieza a herirse en la cara. De pronto, aparece su mujer con enfermeros y policías. Los niños miran a su padre, al que se llevan atado a una camilla.

———————

Para esta película, Paulus Manker contrató a varios colaboradores suyos, como la empresa productora la montadora Marie Homolková, Angela Winkler, Leni Tanzer, la niña de El séptimo continente, así como al director de fotografía Walter Kindler, que se había ocupado de Lemminge, Variation y Fraulein.
Wega-Film,
Paulus solo había dirigido una película, *Schmutz*, en 1985, con Kindler como director de fotografía. Quiso trabajar con un equipo al que conocía, lo que en mi opinión, no le ayudó. Le tranquilizó en su intento de hacer una película al estilo Haneke; sin embargo, su primer largometraje, *Schmutz*, era más personal y mucho mejor. Los diálogos eran míos y le había ayudado con la estructura del relato, pero la historia era totalmente suya. Al ser su idea, debió sentirse más cómodo que con *Der Kopf des Mohren*. No sé qué le ocurrió con esa película. Quizá Paulus se sintió intimidado, no se atrevió a apropiarse de mi guion. Sé que rodó kilómetros de

película, rehizo numerosas escenas, cortó otras durante el montaje. Nunca fui al plató, bajo ningún concepto quería inmiscuirme en el rodaje. Pero sé que fue duro para todos.

Su idea era dar libertad total a Paulus Manker…

Total. Cuando le vendí el guion, le dije que podía hacer lo que quisiera con él. Pero Paulus respetó demasiado un texto que yo mismo probablemente habría cambiado si lo hubiera rodado. Con *Schmutz* demostró tener auténtico talento para la composición de imágenes impresionantes. Yo soy lo contrario. Tiendo a buscar la sobriedad. Y el resultado de *Der Kopf des Mohren* es una mala combinación de nuestros dos enfoques. Lo peor de todo, a mi entender, es la interpretación; y sin embargo, Paulus es un excelente director de actores. Conocía a Angela Winkler porque había trabajado con ella en los escenarios. Gert Voss, que encarna al científico, es uno de nuestros mejores actores de teatro. Pero ambos sobreactúan como si estuvieran en el teatro. Es una lástima.

Gert Voss.

El guion evoca una catástrofe química de la que no se dice mucho más en la película. Volverá a retomar esa idea en Le temps du loup. ¿La ecología ocupaba un lugar importante en

lo que le interesaba entonces?
Preocupa al personaje principal, a Georg, el científico, y le causa un miedo neurótico. Pero es como en *Los comulgantes*, de Bergman, en la que Max von Sydow se suicida porque está obsesionado con la idea de que los chinos van a invadir el mundo. Ante todo, es el pretexto de su obsesión. Aquí se trata una cuestión de orden ecológico que en el protagonista se traduce en un malestar mucho más profundo. En principio, lo que dice es verdad, pero su reacción es exagerada, como la necesidad perentoria de comprar una casa en el campo para proteger a su familia, de cortar con su trabajo y todo lo demás. Había leído una historia con cierto parecido a esta en la que el padre encerraba a su familia, que se veía obligada a pedir por escrito el permiso para salir. Ese suceso me dio la idea para el guion.

La escena de violencia nocturna, con los destellos de luz, las gallinas que se alborotan y Georg que lo destroza todo en el piso, es realmente impresionante.
Sí, pero a fuerza de querer impresionar, Paulus se pasa. Siempre quiere que el espectáculo sea mayor. Olvidó que para eso necesitaba una gran historia, y no una historieta como la mía. Volvemos a la eterna necesidad de hacer encajar la forma con el fondo.

Hablando de eso, al principio hay un plano muy espectacular bastante desafortunado. El del hombre con la cara quemada que Georg encuentra al entrar en su despacho. Es fácil entender que se trata de una alucinación y permite adivinar lo que va a pasar, sobre todo el final (la matanza solo es una alucinación), contradiciendo su empeño en no tranquilizar nunca al espectador.
No olvidemos que escribí el guion para televisión y que para este medio debía proceder así. Quizá por eso después no me entraron ganas de volver al guion y mejorarlo.

¿Por qué lo llamó Der Kopf des Mohren (La cabeza del moro)?
En Austria hay una cabeza de moro bastante conocida, aunque no

corresponda a la representación que se ve en una pared en la película; se trata del logotipo de la empresa Meint, que solo vendía café antes de convertirse en una gran empresa de productos alimenticios y posteriormente, desaparecer del todo. También aquí, cuando se habla de *Mohrenkopf* y no de *Der Kopf des Mohren*, se piensa inmediatamente en una famosa pastelería. Puede decirse que la imagen de la cabeza del moro forma parte de la cultura popular austríaca. En la película se ve un cartel publicitario que desaparece poco a poco, a medida que construyen una casa. Nos hace pensar en la imagen del moro como alguien que vive aislado, al margen de la sociedad.

¿Por qué acabar con la cita de Gotthold Ephraim Lessing: «Glauben Sie mir: wer über gewisse Dinge den Verstand nicht verliert, der hat keinen su verlieren», que traducida dice: «Créanme, aquel que no pierde la razón por ciertas cosas, es porque no tiene razón que perder»?

La frase sigue teniendo el mismo valor. Nos recuerda que en una situación terrible se puede perder la razón. Georg, un hombre más sensible que sus congéneres, solo puede volverse loco. ¡Aunque también es posible que tenga más razón que los demás!

¿Aquí se detuvo su colaboración con Paulus Manker?

No, no, seguimos siendo amigos. De hecho, le di el papel del asesino en *Código desconocido*. Luego nos peleamos en la época de *La pianista*, ya hablaremos de eso después. Bueno, yo no estaba enfadado. Pero él tiene tendencia a demandar a todo el mundo y acaba perdiendo mucho dinero por eso. Desde entonces nos hemos reconciliado e intercambiamos correos electrónicos regularmente.

———

FUNNY GAMES

> Anna, Georg, su hijo Schorschi y su perro Rolfi llegan a su segundo domicilio, situado a orillas de un lago. Poco después, llaman a la puerta. Se trata de Peter, un joven que dice ser el invitado de los vecinos, que se han

quedado sin huevos. Peter deja caer los huevos al suelo y sorprende a Anna pidiéndole otros cuatro. Casi inmediatamente deja caer el móvil de la joven en el fregadero. Aparece su amigo Paul, que también va vestido de blanco de pies a cabeza, incluso con guantes. Reitera la petición de Peter con gran amabilidad. Georg interviene e intenta calmarlos, pero la conversación sube de tono y Paul le golpea brutalmente en la rodilla con un palo de golf. Los dos chicos secuestran a la familia después de matar al perro. En varias ocasiones, Paul toma al espectador como testigo de las torturas físicas y mentales que infligen a la familia, como por ejemplo obligar a Anna a desnudarse delante de sus verdugos y de su marido impotente. Schorschi consigue escapar, pero Paul no tarda en alcanzarle. Mientras este último va a la cocina para prepararse un sándwich, Peter mata al niño de un tiro. Los dos chicos se van después de haber atado a la pareja. Anna consigue liberarse poco a poco y desata a su marido, que casi no puede moverse por el dolor de la herida en la rodilla. Ella sale a pedir ayuda mientras Georg intenta arreglar el móvil para llamar a la policía. Es de noche, un coche se detiene: Anna descubre que son los dos torturadores. Los maltratos vuelven a empezar en la casa. Anna debe recitar una oración primero al derecho y luego al revés, para poder decidir quién morirá primero, si su marido o ella, y con qué arma. De pronto, la suerte se pone de su lado: consigue hacerse con la escopeta de Peter y le mata. Pero Paul le quita el arma, coge el mando del magnetoscopio y rebobina la película hasta el momento en que Anna intenta coger el arma, aunque esta vez no lo consigue. Matan a Georg, atan a Anna y la tiran viva al lago.

Paul va a casa de una vecina amiga de la pareja a la que hemos visto antes. Le pide huevos de parte de Anna.

———

Hablemos de Funny Games y de la versión estadounidense que rodó diez años después. ¿Cómo ve hoy en día esta película, por la que le tacharon de cineasta asociado a la violencia?

Sigo sintiéndome orgulloso de la película. Funcionó tal como esperaba en cuanto a la provocación, sacando de quicio a unas cuantas personas. Pero en realidad, los espectadores hubieran debido enfurecerse contra sí mismos. Siempre pensé que los que vieron la película hasta el final se la merecían, ya que nadie les obligaba a quedarse en la sala. Mi objetivo era enseñar a los espectadores lo que significa realmente la violencia recordándoles en varias ocasiones que solo se trataba de una película. Los que se escandalizaron después de ver toda la película me hacen gracia. Después de la primera bofetada, asistieron a actos cada vez más violentos sin inmutarse, incluso pudiendo levantarse e irse en cualquier momento. Pero se quedaron, pegados al asiento, porque el poder de manipulación del cine es tal que a pesar de las cosas desagradables por las que les hice pasar, querían saber el final. Aquí me uno a Hitchcock cuando afirmaba, hablando de *Psicosis*: «Sé cuándo y de qué forma reaccionará la gente». *Funny Games* muestra claramente —como denuncia— hasta qué punto podemos ser víctimas de una manipulación. Era mi objetivo y creo haberlo cumplido. El problema es que desde entonces se han hecho películas mucho peores que la mía dirigidas a un público joven.

¿En qué títulos está pensando?

Las entregas de *Saw*, por ejemplo.

En nuestra opinión, las entregas de Saw no pertenecen a la misma categoría. Como tampoco lo son las películas hollywoodienses de asesinos dementes de las décadas de los ochenta y noventa, como Viernes 13, Freddyy todas las Halloween, que magnificaban la figura del criminal ensañándose con víctimas anónimas e idiotas. Es un tipo de cine carente de toda realidad y donde el placer se basa en la escalada de lo guiñolesco. Pero nada más acabar la película, uno va a tomarse un café y pasa a otra cosa.

Es exactamente lo que quise denunciar con *Funny Games*.

Por eso, aunque nos hace cómplices de los asesinos, nos coloca al lado de las víctimas, que son personajes auténticos con los que sufrimos. Los espectadores de las películas violentas a las que apuntaba se dieron cuenta y no les apeteció pasar por todos los horrores que viven los personajes.

Es un problema, desde luego. El público al que quería llegar con *Funny Games* no fue a las salas. Por eso mismo hice un remake americano al estilo Hollywood con actores muy conocidos, pero volvió a pasar lo mismo. Me sentí algo frustrado porque creo que incluso el menos evolucionado de los consumidores de cine habría podido entender mi enfoque. Pero mientras no exista la voluntad de intentar comprender, no puede funcionar.

Sin embargo, Funny Games dejó una huella tan profunda en los espectadores que la vieron que ninguna otra película sobre ese tema ha podido igualar. Funny Games jugó el mismo papel que Salò en la época.

Me lo tomo como un cumplido, pues como les dije antes, *Salò* es la película que más me ha marcado en toda mi vida. Pero también es una película que me abrió los ojos.

Susanne Lothar, Stefan Clapczynski y Ulrich Mühe.

Una gran diferencia con Salò es que usted se niega a representar gráficamente la violencia. La fuerza de su película reside en que es el espectador quien teme enfrentarse a la representación directa de las atrocidades cometidas por los dos torturadores, pero en realidad nunca se ve nada. ¡Incluso si uno cree haberlo visto!

Es más, leí críticas en las que se hablaba de cosas que no están en la película. Del mismo modo que leí un artículo en Austria acerca de *El vídeo de Benny* que describía con precisión el asesinato de la chica, cuando tiene lugar fuera de campo.

Pero volvamos a la génesis de la película. ¿Cuándo se le ocurrió la idea?

La idea no llegó de golpe. La gestación fue muy larga. En 1970, cuando era *Dramaturg* en televisión, escribí una primera historia con la esperanza de dirigir una película. De esa historia nació un guion del que les he hablado, *Wochenende*, inspirado en una escena de *Tirad sobre el pianista*, de François Truffaut, donde el personaje debe matar a alguien que le amenaza y acaba huyendo. En la historia que escribí, se refugia en una casa de campo, a orillas de un

lago; para entrar, rompe una ventana o pasa por el garaje, no lo recuerdo. Al día siguiente es viernes y la familia propietaria de la casa llega para el fin de semana. El fugitivo les apunta con una pistola. A partir de ese momento, la tensión incrementa paulatinamente, hasta el momento en que la mujer consigue manipular al joven para que mate a su marido, del que quería librarse. Nadie la acusará del crimen, pero el fugitivo será juzgado y encarcelado. Como ya les dije, a pesar de tener una subvención, no conseguí financiar el proyecto. Pero la idea siguió persiguiéndome, y más tarde, creo que fue en 1986, volví al tema con ocasión de una coproducción para televisión entre Alemania y Georgia. Debía rodar en Tiflis, donde llegué el primer día de la revolución. Y acabé encerrado en la habitación del hotel. Esa noche, al no poder dormir por los tiroteos, transformé la historia en la de *Funny Games*. Pero aún faltaba el tratamiento autorreflexivo para el distanciamiento. No me interesaba realizar un simple thriller. Hasta mucho más tarde no pensé en la posibilidad narrativa de la autorreflexión y no intenté montar la producción. Puede decirse que la gestación de *Funny Games* me llevó unos quince años.

¿Este acercamiento autorreflexivo al tema tiene algo que ver con el efecto que le hizo, en su juventud, la famosa escena de Albert Finney guiñando el ojo a la cámara en Tom Jones, algo que a menudo ha citado como una de sus grandes sorpresas cinematográficas?

No, no pensé en eso cuando escribía *Funny Games*. Pero es verdad que la primera vez que me enfrenté a esta manera de cuestionar una forma de expresión artística fue en la época en que descubrí la película de Tony Richardson.

Como espectadores, lo pensamos al ver a Arno Frisch volverse hacia nosotros y guiñarnos el ojo.

Cuando se me ocurrió tratar la obra de forma autorreflexiva, me pregunté de qué medios disponía para conseguirlo. Lo primero que se me ocurrió fue que el actor hablara directamente a cámara, y lo segundo, rebobinar la película en un momento dado. Reconozco que estaba muy contento con la última idea.

Hacer que un personaje rebobinara la película —y no a través de un vídeo como en El vídeo de Benny o Caché (Escondido)— fue, si no nos equivocamos, una idea inédita…

… y posible gracias a la llegada de los magnetoscopios. Antes, sencillamente no podía concebirse.

Naomi Watts y Tim Roth en Funny Games USA.

Y este descubrimiento, aparte del efecto de distanciamiento que produce, también permite otra denuncia: el hecho de que todas las personas hambrientas de escenas violentas pueden, con toda tranquilidad y en su casa, volver a verlas hasta la saciedad de forma casi enfermiza. Una idea que ya esboza en El vídeo de Benny.

Así es, *Funny Games* también fue para mí la ocasión de prolongar en otro registro la intención de *El vídeo de Benny*. Un poco como hacían los griegos; cada gran tragedia tenía su equivalente en forma de farsa. En cierto modo, podría decirse que *Funny Games* es la farsa de *El vídeo de Benny*.

Pero es imposible verla como una farsa. A pesar de los

efectos de distanciamiento, se sufre con los personajes.
Porque las situaciones y la interpretación son muy realistas y creíbles. Pedí a los dos actores que interpretan a los torturadores que trabajaran en un registro cómico, y a las víctimas, en uno trágico. Y eso hace que las relaciones sean inaguantables. Al actuar cómicamente, los dos jóvenes asesinos demuestran carecer totalmente de compasión hacia sus rehenes. A partir de ese momento, se puede esperar lo que sea.

Frank Giering y Arno Frisch.

¿Es verdad que, al principio, propuso el papel de Anna, la madre, a Isabelle Huppert?
Así es, y lo rechazó. En esa época aún no nos conocíamos.

¿Había escrito el papel pensando en ella?
No, solo pensé en ella después de haberlo escrito. Pero quedé muy contento con la interpretación de Susanne Lothar. Acababa de trabajar con ella y con su marido, Ulrich Mühe, en *El castillo*, y me apetecía seguir con ellos.

¿Por qué llamó a los torturadores Peter (Pedro) y Paul (Pablo)?

Por una parte, son los Padres de la Iglesia; por otra, está la vertiente lúdica de la aliteración. Pero también se llaman Tom y Jerry, o Beavis y Butthead.

¿Por qué, de pronto, Paul llama a Peter «Tom»?

Me encanta esta escena, es de locos. Paul llama a su acólito con tres nombres diferentes para burlarse de su seriedad y de su lado casi reprimido. Es desconcertante para las víctimas, pero también para el espectador. Personalmente, me divirtió mucho.

¿O sea que no es un modo simbólico de dirigirse a los eventuales espectadores estadounidenses?

No, pero desde el principio pensé en el público estadounidense. La entrada de la casa, con la escalera, lo demuestra: se construyó en estudio y en un estilo estadounidense. No hay vestíbulos así en Austria. Pero no conseguí atraer al público americano. Entonces pensé que se debía al idioma, ya que las películas extranjeras en versión original subtitulada en inglés solo se proyectan en contadísimas salas de arte y ensayo en Estados Unidos. Pero ocurrió lo mismo con la versión americana. En cuanto a esta última, tuve la impresión de ser víctima de un complot de los críticos estadounidenses, que excepto unos pocos se ensañaron conmigo, cuando en general les gusta lo que hago. La película les pareció ridícula: «Todo esto ya lo sabemos, peca de ingenuo al enseñarnos lo que somos…». No quisieron aceptar la crítica a su cine, y en vez de hablar del contenido de la película, se limitaron a decir que era un *remake*
shot-for-shot
, un remake plano a plano, y a reprocharme haber hecho dos veces la misma película. Cuando se lee que una película es mala y que, además, ya se ha visto, no entran ganas de ir al cine. Pero los críticos eran los únicos que habían visto la película austríaca, no el público.

Más allá de esta experiencia, ¿cómo calificaría su relación con la crítica?

Actualmente, muy distendida. Solo leo los artículos que publican los grandes diarios y alguna que otra revista que me gusta. La crítica

sigue siendo importante con relación a las entradas, pero me juego menos que al principio de mi carrera. Un joven cineasta que hace películas «difíciles» es sumamente vulnerable. No tengo por qué quejarme, la crítica me apoyó mucho desde *El vídeo de Benny*, sobre todo en el extranjero. En Austria fui una sensación con *El séptimo continente* porque fue seleccionada por la Quincena de Cannes, y luego con *Funny Games* porque hacía mucho tiempo que una película austríaca no estaba en la Sección Oficial de uno de los grandes festivales. Pero debí esperar a tener éxito en el extranjero para que la crítica austríaca me apoyase. Creo que tiene que ver con el sentimiento de inferioridad austríaco. Sobre todo en cuanto al cine, por carecer de una verdadera tradición. Si querían aparentar seriedad, nuestros críticos no podían alabar a una película austríaca. Generalmente hablando, me parece que la crítica se somete demasiado al espíritu del clan. Sus juicios varían según se pertenece a tal o tal grupo. A menudo, los críticos no hablan de la película que han visto. Tienen una vaga idea de cómo habría debido tratarse la historia o el tema y le reprochan a la manzana no ser una pera. Es verdad que la crítica también puede ser muy pertinente, pero como conozco las cualidades y defectos de mis películas desde el día de su estreno, verlos subrayados en una crítica no me ayuda. Al contrario, si cometo un error, espero que pase desapercibido. Me pesa que un crítico lo vea y lo mencione. Aunque en un caso así esté totalmente en su papel. La única crítica que me molesta de verdad es la que personaliza y ataca al hombre en vez de a la película.

Antes de comparar las dos versiones de Funny Games, nos gustaría volver a la versión austríaca. El tema de la autorreflexión alcanza su culminación en la penúltima secuencia de la película. Después de que los dos torturadores hayan tirado a Susanne Lothar al agua, Paul le dice a Peter: «La ficción es real. Ya lo ves en la película, ¿verdad?». El comentario evidencia que, en el cine, por mucho que se filme la realidad o la ficción, siempre se está ante una representación.

Exactamente.

Más aún, en esta secuencia, el diálogo convierte a los dos jóvenes, sobre todo al que encarna Arno Frisch, en dos nietzscheanos. ¿Era para usted una condena de una sociedad moderna que ha perdido por completo el control humanista de cualquier realidad?
super-hombres
Es algo que se dice todo el tiempo hoy en día. Pero afortunadamente todavía existen personas con una sensibilidad humanista que se comprometen para intentar mejorar las cosas. Por culpa de la mediatización de las relaciones humanas, ahora lo sabemos todo de todos, se tiene la impresión de que las cosas son peores que antes. No pienso que sea así. Claro que la situación política, los grandes grupos empresariales y la globalización son catastróficos. Pero si ocurre una catástrofe, será dentro de cien años. A lo largo de la historia, la humanidad siempre ha funcionado con un pie en el abismo. En cada periodo se ha manifestado de forma diferente. Honradamente, a menos de ser un gran príncipe, no me habría gustado vivir hace cien o doscientos años. Y ni siquiera. Incluso siendo príncipe, prefiero que me duelan las muelas hoy y no hace dos siglos. No olvidemos que nuestra vida es globalmente más agradable que la de nuestros antepasados. Concibo todas mis películas como una reacción contra el cine de consumo corriente, que miente fingiendo que todo funciona muy bien. Por lo tanto, debo ir mucho más lejos en la dirección inversa para intentar compensar. Pero en ningún momento pienso que toda la gente es como los dos chicos de *Funny Games*.

Paul y Peter, si los comparamos a Benny, son personajes extremos…
Estos dos chicos no son verdaderos personajes. Son encarnaciones jocosas del mal, abstracciones. *Funny Games* no es una película realista. Puede parecerlo por la interpretación de los actores y las situaciones, pero si se mira de cerca, enfrenta el arquetipo de la familia burguesa a dos personajes de la más pura ficción. Ya pasaba un poco lo mismo con la familia de *El séptimo continente*, que no era más que un modelo, un pretexto para demostrar algo. Mis

películas se hicieron más realistas a partir del momento en que empecé a trabajar en Francia.

¿Puede verse en Funny Games una conclusión de un primer periodo, el de la trilogía?

Sí, en parte. Mis primeras películas funcionan a partir de modelos y de arquetipos. Volví al mismo procedimiento en *Escondido*, pero con personajes mucho más realistas, a pesar de no ser muy complejos. Su actitud les define desde el principio y no se saldrán de la trayectoria predeterminada. En *Escondido* todo es sobrio, como las obras de Beckett. No es que me compare a él, pero hablo de Beckett por oposición a la complejidad existencial de los personajes de Chéjov. Con el paso de los años, me siento cada vez más cerca del mundo de Chéjov. Siempre es fácil descubrir a posteriori justificaciones para una obra cuando, en el momento, muchas cosas son fruto de la casualidad. También es verdad que, según el periodo de mi vida, algunas cosas me interesan más que otras, lo que me empuja a trabajar de forma diferente. Pero no soy totalmente consciente de esto cuando ocurre.

Susanne Lothar y Stefan Clapczynski.

Antes de escribir el guion de Funny Games, ¿estaba al corriente del suceso que fue noticia en Chicago en los años

veinte: el asesinato de Bobby Franks, un adolescente, por Nathan Leopold y Richard Loeb, dos chicos de buena familia que tenían una relación homosexual sadomasoquista? Inspiró a Hitchcock para La soga, de 1948, y a Richard Fleischer para Impulso criminal, de 1958.

No, no conocía el suceso ni las dos películas. No me inspiré en una historia real para escribir el guion. Pero era algo de lo que se hablaba entonces. Recuerdo concretamente un artículo publicado en *Spiegel* que relataba un suceso ocurrido en España: dos jóvenes habían atraído a un sintecho a un lugar apartado para torturarle a sus anchas. Le arrancaron la lengua con sus propias manos enfundadas en guantes médicos. Les pillaron porque habían disfrutado tanto que le propusieron a un amigo unirse a ellos. Este se lo contó a un sacerdote, que avisó a la policía. Se los detuvo gracias a la caja de guantes médicos que la policía encontró en la casa de uno de ellos. El chico, que era muy inteligente, una vez en la cárcel redactó un ensayó para explicar que estaba en su derecho al actuar así, apoyándose en Nietzsche y otros. Era alucinante.

Estábamos convencidos de que había visto La soga porque Hitchcock la rodó íntegramente en planos secuencia. El plano secuencia es una de sus especialidades, y nos gustaría volver al de Funny Games, que tanto chocó cuando se presentó la película en Cannes. Es un plano de más de diez minutos rodados en el salón donde se encuentran los padres atados, al lado de su hijo muerto delante del televisor con la pantalla salpicada de sangre. ¿Recuerda, mientras escribía el guion, cómo concibió la escena?

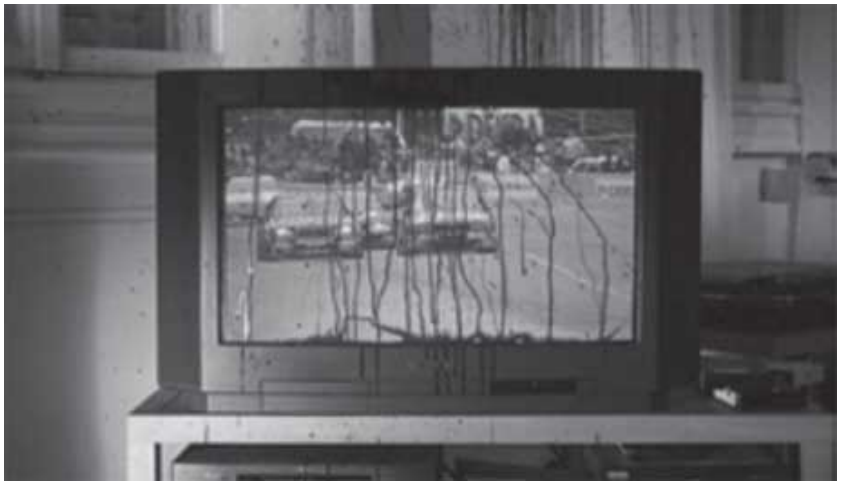
Primero describí la situación y luego me pregunté cómo filmarla. No se puede mostrar a un niño con la cabeza reventada, no se hace. Se vuelve ridículo o repugnante. Del mismo modo que para los sentimientos de los padres no hay ninguna otra interpretación posible. El único procedimiento factible era alejar al máximo la cámara para que no se vieran sus rostros. Solo se ve a la mujer intentando hacerse con un cuchillo para liberarse y a su marido antes de huir. Es la única acción que podía visualizarse en una situación semejante. De hecho, es una escena en la que se oye más

que se ve. Si se hubiera rodado de forma tradicional, habría perdido toda la tensión. El plano secuencia me parece perfectamente adecuado para la situación. Si no, siempre procedo del mismo modo: cada vez que debo mostrar algo horroroso, lo filmo de lejos. En mi opinión, mostrar el sufrimiento de cerca es obsceno.

¿Cree que hay otras cosas que no se filman?
Todos los grandes dolores y la muerte. Las fotos que muestran primeros planos de víctimas de matanzas me parecen insoportables, sobre todo en los documentales. No quiero verlo. Es una cuestión de gusto.

¿De gusto o de ética?
En alemán, la palabra *Geschmack* significa que si alguien tiene gusto, también tiene ética. El gusto no solo se reduce a la estética, también implica respeto. Y, en este caso, respeto por el dolor de otros.

En la escena sorprende la carrera de coches en la televisión.
Pensé mucho en qué poner en la pantalla. Un programa con diálogos habría destruido la tensión de la escena. Algo idílico habría comunicado al conjunto un toque irónico. La carrera de coches tenía la ventaja de ofrecer un sonido infernal sin dejar de ser anónima y realista. Seleccionamos una retransmisión auténtica con el sonido correspondiente. No se me ocurrió nada más, y me parece que funciona.



¿Pensó en la dimensión obsesiva de una carrera automovilística que consiste en dar vueltas a un circuito?
Sí, y creo que aporta algo más a la escena. Pero ante todo me interesaba el ruido de la carrera.

¿Es posible pensar que hay un vínculo entre ese ruido infernal y el cambio brutal de la música de ópera a la de John Zorn en la primera secuencia?
Desde luego, son dos fuentes sonoras violentas. El montador me propuso a John Zorn. Antes había escogido una música experimental agresiva, pero no lo bastante. Además, John Zorn no es puro heavy metal, sino más bien una especie de reflexión en torno a este tipo de música. Como *Funny Games*, que ofrece una especie de reflexión en torno al thriller.

¿Cómo dirigió a Susanne Lothar en el famoso plano secuencia? ¿Le pidió que respetara tiempos definidos en algunas de sus posiciones o movimientos?
Recuerdo perfectamente el modo en que procedimos. Susanne y Ulrich estaban en sus camerinos; fui a verles para explicarles qué debían sentir en cada momento importante de la escena y qué movimientos había implicados. Luego fuimos al plató y les enseñé detalladamente todos los desplazamientos antes de restablecer,

etapa a etapa, la evolución emocional de sus personajes. Les di tiempo para que se preparasen en sus camerinos y les aconsejé que no se apresuraran. Todos los miembros del equipo ocuparon sus puestos y les esperamos en silencio. Se colocaron y fue una interpretación perfecta. Solo había una cosita que me molestaba y que me obligó a pedirles una segunda toma. Aceptaron, pero les interrumpí al cabo de un minuto porque todo sonaba mal. Volví a pedirles una tercera toma que fue del todo perfecta. Además, acabaron la escena exactamente con el final de la bobina. No se cronometró nada. Cuando escribí la escena, solo sabía que correspondería más o menos a la duración de un cargador de negativo. Me atrevería a decirles que no habrían podido hacer una cuarta toma porque estaban agotados. Pero el ejemplo opuesto es la escena de la oración, para la que debimos rodar veintiocho tomas porque Susanne no acababa de conseguirlo. En un momento así, no hay que rendirse; al contrario, hace falta insistir hasta que funcione. Fue muy duro para todo el mundo, aunque la tensión recaía en Susanne. En este caso, el cansancio jugó a su favor. Antes notaba que algo fallaba por el sonido de los sollozos, faltaba tensión. A menudo les digo a mis alumnos que lo más necesario para un director es tener buen oído. Se oye mucho más deprisa de lo que se ve. En un plano general no se ve nada durante la toma. Solo el sonido hace posible saber si la interpretación es buena o no.

Hay una escena desconcertante en la que Susanne Lothar, a pesar de estar amordazada, tiene el rostro totalmente deformado por el llanto y la angustia. ¿Cómo consiguió alcanzar semejante nivel de paroxismo emocional?

Llegó al plató en ese estado. Llevaba media hora sollozando en el camerino para tener los ojos así. La habían maquillado, desde luego, pero había insistido en llorar antes durante un tiempo. Debe de ser un poco masoquista porque disfruta rodando estas escenas. Le gusta interpretar situaciones extremas, es su fuerte. Sin embargo, no siempre se siente cómoda tratándose de diálogos. Por eso sobresale en la segunda parte de *Funny Games*, pero Naomi Watts es mejor en la primera parte de *Funny Games USA*, gracias a su encanto y enorme ligereza. Al contrario, Naomi es peor que Susanne en la segunda mitad de la versión estadounidense; pero en conjunto, sus

interpretaciones en estas dos película son notables.

Nos gustaría hablar de un efecto de la puesta en escena que no nos convence nada al principio de la película: nos referimos a los cambios de enfoque de la cámara entre Susanne Lothar y Ulrich Mühe cuando están sentados en el coche y se preguntan acerca del comportamiento de sus vecinos.

A mí tampoco me gusta mucho, pero me pareció inevitable. Si hubiéramos optado por cortes, habríamos roto la escena. Quise rodarla de la forma más sencilla posible. Es el fin de un largo trayecto, están cansados y me limité a una sola posición de la cámara que permitiese verles juntos desde una cierta distancia porque tampoco hace falta que estemos más cerca. Por eso cambio el enfoque de uno a otro manteniendo siempre el mismo ángulo. No me gusta, pero recurro de vez en cuando a esta solución cuando no se me ocurre otra.

Pero cuando volvió a rodar la escena en el remake, no incluyó los efectos de enfoque o desenfoque. ¿Fue su manera de corregir la puesta en escena?

No, la puesta en escena era la misma. Pero sorprende menos en el remake porque el primer ayudante de cámara realizó los cambios con mucha más delicadeza que su homólogo austríaco.

Volvamos un momento al sonido. Después del fallecimiento de Karl Schlifelner, el ingeniero de sonido con el que colaboró en la trilogía, para Funny Games recurrió a Walter Amann, que también realizó un trabajo esmeradísimo por su atención al detalle. Por ejemplo, el ruidito del cierre automático del portón metálico del jardín, al principio de la película.

Eso es cosa de las mezclas, ¡mi especialidad! Me encanta añadir este tipo de detalles. Nos galardonaron con el Premio al Mejor Sonido por *La cinta Blanca* en Alemania. Y fue algo que me gustó mucho porque, en una película más bien tranquila en el plano sonoro, cuidamos muchísimo los detalles. La acumulación de pequeños

ruidos ancla una película en la realidad. No es nada fácil, pero es un gran placer que comparto con
Jean-Pierre
Laforce y Guillaume Sciama, excelente mezclador e ingeniero de sonido respectivamente.

Nos ha explicado por qué realizó una versión americana de Funny Games, pero no nos ha dicho quién estaba en el origen del proyecto.
El productor inglés Chris Coen tenía una pequeña empresa de producción estadounidense. Se puso en contacto conmigo en Cannes 2005 para proponerme el proyecto. Acepté porque encabezando la lista de intérpretes que le gustaban estaba Naomi Watts. Siempre había pensado que era la actriz soñada para este remake, y coincidía con el productor en que teníamos una visión común del proyecto.

¿Cómo reunió al equipo estadounidense?
Se convirtió en un gran problema. Lo único positivo fue contar en la fotografía con Darius Khondji y su equipo, que estuvieron formidables. Pero costaban dos o tres veces más que el equipo previsto por la producción. Para los otros departamentos me impusieron a personas muy *cheap*(asequibles a la hora de contratar), a pesar de que yo había propuesto a otras. Sobre todo en lo que al vestuario y decorados se refiere.

¿Personas en las que se había fijado por la calidad de su trabajo en algunas películas?
Exacto. La producción no las contrató con el pretexto de que no estaban disponibles. Pero sospecho que ni siquiera intentaron ponerse en contacto con ellas porque sabían que eran demasiado caras. Con el equipo de Khondji, la película superó el presupuesto previsto. Al cabo de dos o tres semanas de rodaje, los representantes de la aseguradora intervinieron y despidieron al director de producción y a su equipo. Le sustituyeron por un tipo que solo vino a vigilar el plan de rodaje y a decirme que me estaba retrasando. A lo que le respondía que me esforzaba, pero que no iría más deprisa si seguía sacándome de quicio. Le echaba del plató. Total, se

limitaba a pasearse con un gesto siniestro dándonos la impresión de que estábamos gastando su dinero. Fue muy complicado porque nos quedamos sin director de producción. Por suerte, en el contrato estaba estipulado que debía rodar un *remake*
shot-for-shot
(un remake plano a plano), y les era imposible pedirme que suprimiera escenas para ganar tiempo. Lo había exigido en el contrato porque sabía que en Estados Unidos hacen lo que les da la gana. Cualquier idiota puede montar y cortar la película a su antojo, e incluso rodar otro final. Estaban pillados y debieron dejarme filmarlo todo. Pero al final, fue el horror. El último día rodamos la secuencia en que el niño intenta huir. A pesar de que el joven actor tenía fiebre, rodamos desde las 9 de la mañana a las 3 de la madrugada porque debíamos acabar el rodaje ese día. La aseguradora rehusó añadir un solo día. No fue nada agradable. Incluso añadiré que ha sido mi peor experiencia en un rodaje.

En condiciones semejantes, ¿cómo fue posible imponer a Darius Khondji si era tan caro?
Porque mencioné su nombre desde el principio y porque es conocido y respetado en la profesión en Estados Unidos. Quise rodar *Le temps du loup* con él antes, pero no estaba libre en ese momento.

Aparte de Naomi Watts, ¿cómo seleccionó al resto del reparto?
Mediante un casting clásico. Tim Roth no encabezaba mi lista. Habría preferido a Philip Seymour Hoffman. Pero no quiso porque en ese momento de su carrera profesional, después de *Truman Capote*, no habría sido lo mejor que interpretara ese papel. Lo entendí, ya que es el papel más ingrato de la película. Para una mentalidad americana, el personaje es un cobarde incapaz de defender a su familia.

Hubiera podido existir un problema con Michael Pitt, dado el cierto parecido con Philip Seymour Hoffman.
También habría podido ser gracioso.

Quizá habría creado cierto desconcierto…

¡Uno más! El papel recayó en Tim Roth, un buen actor, pero con quien no me llevé muy bien. En general tengo una buena relación con los actores, pero con él fue muy difícil porque no quería que se le explicara nada. Solo quería hacer lo que le venía en gana, por lo que hubo tensiones en el plató. Michael Pitt tiene graves problemas con todo lo relacionado con la autoridad. Se enojaba con mucha facilidad, me provocaba, y lo aguanté porque sabía que se comportaba así para darse importancia, pero sobre todo para mejorar su interpretación. Hoy somos buenos amigos y le tengo mucho aprecio. Su interpretación en la película me pareció fantástica, como la de Brady Corbet, que tiene el papel de cómplice. Naomi tampoco lo pasó bien en el plató. No se sentía cómoda con mi lado meticuloso. Incluso llegó a llorar una vez, concretamente en la escena de la cocina, que rodamos al menos diez veces. No conseguía memorizar los pequeños gestos que le indicaba, como cortar esto, abrir la nevera luego, coger el teléfono… Le expliqué que debía tranquilizarse, que teníamos tiempo. Pensaba que le obligaba a hacer todo esto por el remake. Fuimos a cenar juntos y le enseñé el guion original. Se dio cuenta de que ya era así en la primera película, que cualquier gesto estaba descrito de antemano. Tuvo que adaptarse a estas exigencias. En general —claro que hay magníficas excepciones—, los directores estadounidenses no se ocupan mucho de los actores. Les indican los desplazamientos y pasan a los ensayos, donde se limitan a mirar las pantallas de vídeo, y vuelven a aparecer para dar unas indicaciones a través de un megáfono para la toma siguiente. Pero yo siempre estoy en el plató y no dejo de repetirles a los actores lo que quiero hasta conseguirlo. No estaban acostumbrados a trabajar así y les sacaba de quicio cuando dejaba un vaso en el sitio exacto y no más allá.

¿Tendían a rebelarse ante la falta de libertad?

Exacto. En un momento dado, Naomi me dijo que no era una marioneta. Por eso le mostré el storyboard de la primera película, para que entendiera que era mi forma de trabajar, con o sin remake. Normalmente, cuando un actor tiene dificultades, se intenta encontrar una solución para no bloquearle, pero al ser un remake,

tampoco podían cambiarse las cosas de forma radical. Quería conservar el máximo de encuadres y ángulos del original. Sin embargo, tuve que hacer concesiones en cuanto a la posición de Michael Pitt en algunos encuadres.

¿Enseñó la versión austríaca a todo el equipo?
No, pero todos la habían visto para hacerse una idea. Pedí a los actores y a los técnicos que no volvieran a ver el original durante el rodaje por miedo a que les bloqueara o influenciara. Les dije que bastaba con que me dejaran dirigirles.

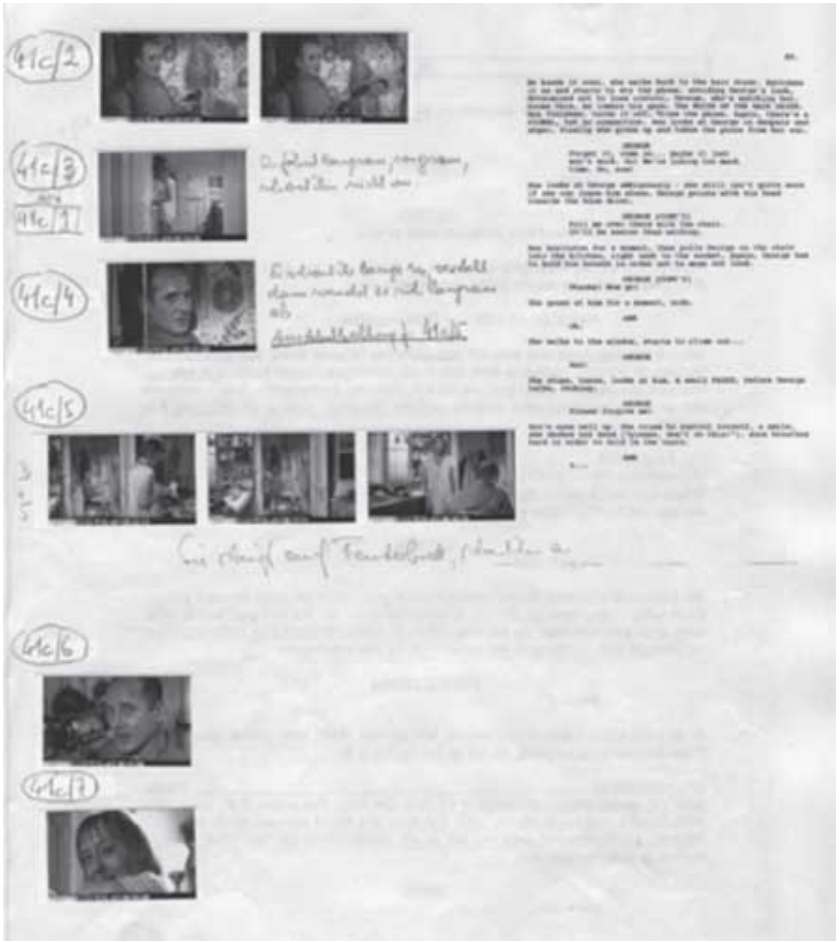
Pero usted, en el plató, ¿sí tenía el original?
Claro. Incluso tenía mis dibujos y las fotos de todos los planos de la primera película. Eso me permitía comprobarlo con Darius en cuanto teníamos una escena algo complicada. Además, había realizado un storyboard a partir de los fotogramas de la versión austríaca.

Ya se había traducido el guion original al inglés, ¿se realizaron algunas modificaciones para el guion americano?
Poquísimas. Hablé con Tim Roth acerca de la primera secuencia y me dijo que en Estados Unidos la gente oiría otro tipo de música y no la ópera de la versión original. Le contesté que había gente como la pareja, burgueses liberales, en cualquier sitio, por lo que la música no cambiaría. Pero sí hubo que hacer un cambio en la escena en que tratan de llamar a la policía. En la versión de habla alemana, los personajes no saben el número, algo imposible en Estados Unidos, donde todo el mundo sabe que es *nine eleven*(911), por eso adapté el diálogo.

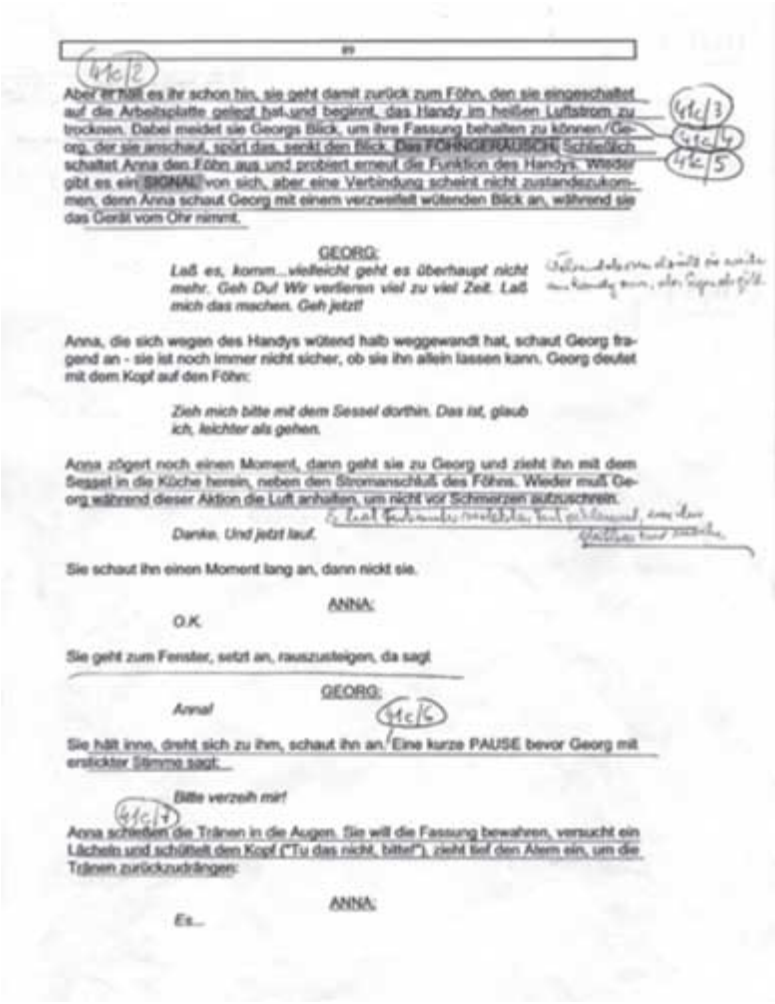
Los dos torturadores hablan como los jóvenes actuales y emplean el adjetivo «awesome», que originalmente significaba «espantoso», pero cuyo sentido se ha invertido.
Trabajamos con varios traductores. El primero fue un traductor clásico, luego un especialista de doblaje y, finalmente, un realizador estadounidense cuyo nombre he olvidado, con el que repasé las expresiones idiomáticas.

A pesar de su falta de dominio del idioma inglés, ¿quiso tener el mayor control posible de la traducción del original?
Quise varias opiniones por mi falta de dominio del idioma. Debía estar seguro del resultado final.

Corrió el rumor de que había pedido que la casa usada en el original se trasladase a Estados Unidos.
Es falso. Pero como la casa austríaca se había construido al estilo americano, me bastó con seguir los mismos planos y que los reprodujeran exactamente. De hecho, los muebles y las cortinas son diferentes; se reprodujeron los espacios para que pudiera conservar la puesta en escena. La selección de exteriores fue más difícil. Normalmente, primero se localizan los exteriores y luego se construyen los planos de acuerdo con los lugares escogidos. Pero en este caso fue al revés. Hubo que encontrar lugares que correspondieran a los planos. Lo conseguimos, aunque a veces fue necesario adaptar el decorado al plano. Como el puente que lleva al lago, que reconstruimos y costó una fortuna. Pudimos conservar el movimiento de la cámara de derecha a izquierda en la escena en que Naomi busca al perro, pero el decorado estaba invertido con relación al original.



Desglose de una secuencia, con fotogramas de la primera versión del guion de Funny Games USA…



Aber er hilft es ihr schon hin, sie geht damit zurück zum Föhn, den sie eingeschaltet auf die Arbeitsplatte gelegt hat und beginnt, das Handy im heißen Luftstrom zu trocknen. Dabei meidet sie Georgs Blick, um ihre Fassung behalten zu können. Georg, der sie anschaut, spürt das, senkt den Blick. Das FÖHNGERÄUSCH. Schließlich schaltet Anna den Föhn aus und probiert erneut die Funktion des Handys. Wieder gibt es ein SIGNAL von sich, aber eine Verbindung scheint nicht zustandezukommen, denn Anna schaut Georg mit einem verzweifelt wütenden Blick an, während sie das Gerät vom Ohr nimmt.

GEORG:

Laß es, komm...vielleicht geht es überhaupt nicht mehr. Geh Du! Wir verlieren viel zu viel Zeit. Laß mich das machen. Geh jetzt!

Anna, die sich wegen des Handys wütend halb weggewandt hat, schaut Georg fragend an - sie ist noch immer nicht sicher, ob sie ihn allein lassen kann. Georg deutet mit dem Kopf auf den Föhn:

Zieh mich bitte mit dem Sessel dorthin. Das ist, glaub ich, leichter als gehen.

Anna zögert noch einen Moment, dann geht sie zu Georg und zieht ihn mit dem Sessel in die Küche herein, neben den Stromanschluß des Föhns. Wieder muß Georg während dieser Aktion die Luft anhalten, um nicht vor Schmerzen aufzuschreien.

Danke. Und jetzt lauf.

Sie schaut ihn einen Moment lang an, dann nickt sie.

ANNA:

O.K.

Sie geht zum Fenster, setzt an, rauszusteigen, da sagt

GEORG:

Anna!

Sie hält inne, dreht sich zu ihm, schaut ihn an. Eine kurze PAUSE bevor Georg mit erstickter Stimme sagt:

Bitte verzeih mir!

Anna schießen die Tränen in die Augen. Sie will die Fassung bewahren, versucht ein Lächeln und schüttelt den Kopf ("Tu das nicht, bitte!"), zieht tief den Atem ein, um die Tränen zurückzudrängen:

ANNA:

Es...

… y el desglose original.

Una de las escasas diferencias que hay entre las dos versiones es el color de la lona que tapa el barco de la familia; azul en la versión austríaca y blanca en la estadounidense. ¿Tiene un sentido especial?

No, sencillamente el encargado del atrezo no respetó mis instrucciones. De forma general lo pasé mal por la falta de profesionalidad, que en ocasiones costó muy cara. En un plano del principio se sigue a un coche en marcha desde el lago. En Austria

colocamos la cámara en una pequeña embarcación y nos bastó con dos tomas. En Estados Unidos apareció un equipo gigantesco, pero necesitamos tres planos porque no conseguían equiparar la velocidad del barco con la del coche. Cada mañana, cuando llegaba al rodaje, me enfrentaba a un ejército de coches que me impedía acceder al plató. Cada jefe de equipo tiene un chófer. Desde luego, es posible trabajar así, siempre y cuando haya tres veces más dinero y tiempo.

La raza del perro es otra diferencia entre las dos versiones: un pastor alemán en la versión austríaca, un golden retriever para la estadounidense.

No podía ser otro que un pastor alemán para la versión austríaca. Es la raza escogida por las familias que buscan un perro guardián. Pero en Estados Unidos se inclinan más por el golden retriever, una raza muy simpática, el perro ideal para la familia. El nuestro era muy guapo, muy dulce, pero nadie me había dicho que no son nada agresivos. Encima, no le habían adiestrado correctamente y no podía hacer lo que esperaba de él.

El descubrimiento del cadáver del perro cambia en las dos versiones. En Austria, el perro se cae del asiento del conductor; en Estados Unidos, del maletero.

La solución de la versión estadounidense me parece mejor. Y eso que me trajeron a un perro muerto, tieso como si fuera de cemento. Pedí que solo usaran la piel y que la rellenasen de arroz. La caída fue de un gran realismo. Mucha gente me preguntó qué le había hecho al perro.

Ulrich Mühe y Susanne Lothar.

La madre no viste igual cuando la atan e intenta liberarse. En la versión austríaca, Susanne Lothar lleva una combinación, mientras que en la versión de EE UU, Naomi Watts está en bragas y sujetador.

Hay una explicación muy sencilla. El vestido de Susanne Lothar no se adaptaba muy bien a la situación. Era bonito, pero para la ciudad, no para el campo. La ventaja es que permitía llevar una combinación debajo. Quise que el vestido de Naomi fuera muy sencillo, pero una combinación no pega con ese tipo de ropa. Entonces le dejé escoger: o se le diseñaba un vestido que permitiera llevar combinación, algo que no encajaba muy bien, o… enseguida dijo que no le molestaba actuar en ropa interior. Sobre todo quería sentirse cómoda con el vestido y también después, en una escena difícil. Pero nunca se pensó en destacar su cuerpo sexy. De hecho, escogimos ropa interior sumamente funcional, sin la menor coquetería, o se habría convertido en algo obsceno. Quería que fuese como una niña en esa escena.

Tim Roth y Naomi Watts.

En los diálogos alemanes, Arno Frisch se pregunta si la madre tiene michelines, mientras que en inglés, Michael Pitt se pregunta si tiene el pecho caído.

Se cambió por una cuestión de ritmo. En ese momento, los dos torturadores improvisan versos y quise mantener la línea melódica. Del mismo modo que debimos encontrar en inglés el equivalente de la rima que había en la frase alemana: «*Das Kind ist blind, die Mamma zieht sich aus geshwind*», que significa «El niño es ciego y la mamá se desnuda con rapidez». Cambiamos el diálogo en inglés para mantener la rima. En otros momentos había juegos de palabras muy difíciles de traducir. En cuanto a la oración que Anna recita a la fuerza, cambia de una versión a otra porque en ambas se trata de auténticas oraciones que dicen los niños.

El plano secuencia del que hemos hablado antes dura un minuto menos en Funny Games USA y el ritmo de las dos actrices no tiene nada que ver. Susanne Lothar se queda postrada durante mucho tiempo, mientras que Naomi Watts hace algo enseguida, intenta levantarse. Luego, lo increíble es que ambas apagan la tele exactamente en el mismo momento. Pero acaba habiendo un minuto de diferencia. En la versión austríaca todo es más lento.

Otra prueba de que la segunda mitad de la versión austríaca es mejor que la estadounidense. No hablé de la diferencia de interpretación con Naomi, pero es verdad que no preparé la escena con la misma minuciosidad con los actores de la versión de Estados Unidos. La pareja
Watts-Roth
se sentía tan bloqueada en este remake que acabé por darle más libertad. Sobre todo en cuanto a los detalles de su comportamiento en este largo plano. El problema de este plano es que, al contrario de la pareja
Lothar-Mühe,
no actúan juntos. Eso se ve y se oye. Ulrich Mühe es mucho más conmovedor y más sincero que Tim Roth. En otras escenas, Roth está muy bien, pero no en esta.

Michael Pitt y Naomi Watts.

¿Cuántas tomas realizó para el plano secuencia de la versión estadounidense?

No lo recuerdo, pero no muchas. Alguna más que en la versión austríaca porque me di cuenta de que no obtendría el mismo resultado y quería una mayor sinceridad.

En el televisor se ve un extracto de La fiera de mi niña, de

Howard Hawks, con Cary Grant y Katharine Hepburn. ¿Por qué escogió esta película?

La escogí entre una larga lista de títulos por los que no había que pagar derechos. También por el ritmo del diálogo en este extracto. Y porque este breve momento de comedia daba un respiro en una película tan dura como esta.

No conocemos la existencia de otra película que se haya rodado de nuevo plano a plano, y menos aún por el propio director.

Yo tampoco. Está el remake de *Psicosis*, de Gus Van Sant, pero era un trabajo de estudio sobre la película de Hitchcock. Es otra cosa.

Además, Gus Van Sant no volvió a usar sistemáticamente el desglose del original; añadió planos y visualizó los pensamientos de Norman Bates…

Para mí, la cuestión del remake era doble: ¿Por qué hacerlo? Ya saben la respuesta. Y luego: ¿Cómo hacerlo? ¿Quiero añadir algo? No, todo está dicho en la primera. Quedaba por encontrar el público al que no había llegado con la versión austríaca. Por lo tanto, conservé la misma realización. Y era interesante proceder de este modo porque es sumamente difícil rehacer la misma película en condiciones muy diferentes. Para mí es comparable a una hazaña deportiva, conseguí superar todos los obstáculos. Me procuró mucha satisfacción porque durante el rodaje temía que cada plano no estuviera a la altura del primero. Y dado el principio del remake, sabía que no podría cortar los fallos.

Ahora se encuentra con dos películas prácticamente idénticas. ¿Qué siente ante estas dos películas gemelas?

La satisfacción de no haberme equivocado al rehacer la película. Por ejemplo, mejoré mi trabajo con algunos intérpretes. Arno Frisch es extraordinario, pero Michael Pitt es aún mejor. Arno no actúa. Es muy natural y dice el texto con ese toque arrogante que también es suyo en la vida y que encaja con el personaje. Michael, al contrario, interpreta su papel al estilo de un gran profesional de Hollywood, con muchos matices en los detalles. Y esto convenía perfectamente

a la idea de americanizar la historia con el fin de alcanzar al mayor número posible de espectadores. Brady Corbet estaba muy bien, pero Frank Giering estuvo mejor porque parecía menos peligroso, más cómico y, por lo tanto, más aterrador. Para concluir, diré que fue una experiencia dolorosa porque había subestimado las dificultades, pero al haber alcanzado mis fines, estoy satisfecho con el resultado.

Ron Howard tiene la intención de hacer un remake de Caché (Escondido), ¿qué le parece?

Ya ha renunciado al proyecto. Pero yo no tenía nada en contra. Los americanos pueden hacer todos los remakes que quieran de mis películas, siempre y cuando me paguen bastante. Además, me interesaría comparar su trabajo al mío.

Pero si los americanos le pidiesen que usted mismo realizara el remake de Caché (Escondido), ¿rehusaría?

Claro. De hecho, me lo propusieron mientras rodaba *Funny Games USA*. Ya tenían un presupuesto e incluso habían pensado en algunos actores, pero no me interesaba. Sería absurdo que firmara un segundo remake de una película mía.

9

Un *Código desconocido* para comunicaciones difíciles – Bourdieu, negros, rumanos y Juliette Binoche – En el reino de Marin Karmitz – Mis mejores críticas – Los secretos de los sordomudos – Una película coral en planos secuencia – Recuerdos de mi padre – La larga gestación de *La pianista* – Isabelle Huppert sabe hacerlo todo – Filmar la obscenidad – Las lágrimas de Annie Girardot – Un doble para Benoît Magimel – Schubert y Schober – Doblar es destruir una película.

Antes de abordar la génesis en el año 2000 de Código desconocido, ¿podría hablarnos del subtítulo que casi nunca se menciona, «Récit incomplet de divers voyages» (Relato incompleto de diversos viajes)?

Está directamente relacionado con el contenido de la película.

Desde luego, pero este subtítulo lleva irremisiblemente al título de su anterior película coral, que también jugaba con la idea de un relato incompleto, 71 fragmentos de una cronología del azar…

Quizá podría decirse que *Código desconocido* es un remake realizado en Francia de *71 fragmentos*. En la película se entremezclan varias historias típicas de la vida cotidiana francesa del momento. De hecho, es la única película hasta la fecha para la que debí documentarme previamente porque no sabía nada de las comunidades africanas y rumanas que habían emigrado a Francia. El marido de Matilde Incerti, mi encargada de prensa en Francia, que también es rumano, hizo posible que conociera a varios compatriotas suyos en París. Y al ser profesor de universidad,

también me puso en contacto con estudiantes africanos. Dediqué tres meses a observar el comportamiento de estas comunidades antes de escribir una sola línea. Después de la proyección, me llenó de orgullo que uno de los estudiantes a los que había entrevistado durante el periodo de documentación me dijera que jamás habría creído que un blanco fuera capaz de contar cosas tan acertadas sobre la comunidad negra. Me sentí muy halagado sobre todo porque, al contrario de lo que acostumbraba, me arriesgué a hablar de un entorno del que lo ignoraba todo o casi todo al principio. Para la historia de la granja me inspiré en el libro de Pierre Bourdieu *La miseria del mundo*, donde habla de la desesperación de algunos campesinos al tener que abatir a un rebaño. La única historia en la que me encontraba en territorio conocido era la que interpreta la actriz Juliete Binoche porque tiene que ver con mi profesión. Las imágenes del fotógrafo son de Luc Delahaye, que había trabajado en el documental *París*, de Raymond Depardon.

¿La historia del fotógrafo está inspirada en la de Depardon, que en varias ocasiones dijo que se sentía culpable por haber abandonado la granja de sus padres para dedicarse a la fotografía?

Mi fotógrafo procede de varias fuentes. Utilicé numerosos detalles del tratamiento de una película que Depardon escribió con un periodista acerca de un reportero de guerra que debe hacer frente a muchas dificultades cuando regresa a casa. Depardon decidió no rodar la película y me dio el texto para que lo usara a mi antojo.

En este personaje volvemos a encontrar la problemática del fotógrafo de guerra de Drei Wege zum See referente a la utilidad de su profesión.

¡Exacto! Es más, incorporé algunos diálogos del telefilme en *Código desconocido*.

¿También se documentó en el entorno de los sordomudos?

Había pensado en los sordomudos, pero la secuencia de los tambores es fruto del azar. Mientras me documentaba para la película, me encontraba un día en un parque y de pronto oí unos

tambores. Me acerqué a ver qué pasaba y me encontré con un grupo de personas dirigidas por un joven jefe de orquesta negro, que sale en la película, al final, al lado de Amadou. También se encargó de preparar a los auténticos sordomudos para que tocasen con los otros actores. Como pueden ver, tuve que documentarme mucho para escribir *Código desconocido*. Es una película acertada, no el producto de la imaginación de un extranjero, como se dijo cuando se estrenó en Francia. Me sorprendió y apenó leer críticas tan negativas; sin embargo, la prensa francesa había sido bastante favorable a mis películas anteriores. Es más, en el resto del mundo, *Código desconocido* consiguió las mejores críticas que me han hecho nunca.

———————

CÓDIGO DESCONOCIDO

Una mañana en París, una actriz llamada Anne sale de su casa y se cruza con Jean, el hermano pequeño de Georges, su compañero y fotógrafo de guerra que ahora está en Kosovo. Jean, un ser tosco y silencioso, ha huido de la granja paterna y no tiene donde quedarse. Anne le da sus llaves y el código de acceso al edificio. Aliviado, el joven se compra un bollo en una panadería cercana y le tira el papel arrugado a Maria, una mendiga rumana sentada delante de la tienda. Amadou, un joven músico negro, se ofende. Tiene lugar un altercado y se forma un grupo de curiosos. Aparece la policía, que se lleva a Maria y a Amadou para comprobar su documentación.

Anne ensaya una obra de teatro, también dobla los diálogos de su primera película. En casa, el reencuentro con Georges es difícil; además, le preocupa la forma en que los vecinos tratan a su hijo. Maria es repatriada a Rumanía, pero lleva dinero para la boda de su hija. No les cuenta a los suyos que es una mendiga y quiere regresar a Francia. Amadou, que enseña música a unos jóvenes discapacitados auditivos, se da cuenta de que a su madre le cuesta hacerse con las contradicciones

entre la cultura francesa y la africana. Su padre, taxista, va a África a buscar una segunda esposa.
De regreso a París, Maria vuelve a pedir en las calles. En el metro, un adolescente hijo de emigrantes se mete con Anne. Un adulto de origen magrebí la defiende, y el adolescente escupe a Anne antes de salir del vagón. Georges va a casa de Anne, pero no puede entrar porque el código de acceso ha cambiado.

———————

¿Es verdad que la película surgió porque Juliette Binoche quería trabajar con usted?

Sí, lo es. Me llamó un día después de hablar con Matilde Incerti, que se ocupa de la prensa de todas mis películas desde *Funny Games*, pero también trabaja mucho con Juliette. Le dejó la trilogía en DVD y, después de verla, Juliette me llamó. Recuerdo que estaba en un taxi en España durante un festival cuando oí su voz: «Hola, soy Juliette Binoche. He visto sus películas, me gustaría mucho que trabajáramos juntos». Le contesté que me parecía genial y que no tenía nada en mente en ese momento, pero que me lo pensaría. Marin Karmitz acababa de rechazar el guion de *Temps du loup* después de asegurarme que le parecía muy interesante, pero que no conseguiría beneficios. Y añadió que si algún día tenía otro guion, podía llevárselo. Después de la llamada de Juliette, pensé que la asociación de nuestros dos nombres quizá le engancharía. Y así fue. Karmitz me dio luz verde para una película rodada en París en la que Juliette estaría en el centro de varias historias diferentes. Alquilé un diminuto apartamento en París, donde estuve tres meses mientras me documentaba, antes de regresar a Viena para escribir el guion. Se lo presenté a Karmitz y estuvo inmediatamente de acuerdo. Luego se lo di a Juliette, que después de leerlo me dijo: «Me encantaría ser la montadora de esta película». Le pregunté si bromeaba porque no había nada que montar, ya que todo se rodaría en planos secuencia. Dudó mucho antes de aceptar el papel; no estoy seguro, pero supongo que debió sentirse algo decepcionada al

tener un papel como los demás. Pero por fin aceptó y todo fue muy bien. Es genial trabajar con ella.

Cuando informó a Karmitz de que Juliette Binoche estaba de acuerdo y que tendría un papel en una película coral, ¿le habló de la temática de la película?
No recuerdo lo que le dije. Pero ya había pensado en la emigración rumana porque es un tema que había tocado en *71 fragmentos de una cronología del azar*. Al transcurrir en Francia, sabía que también debería hablar de los negros, pero no tenía ni idea de cómo. Por eso decidí documentarme, algo que financié yo mismo.

Cuando empezó a escribir el guion, ¿ya había decidido que rodaría toda la película en planos secuencia?
Sí, porque no pude hacerlo en *71 fragmentos de una cronología del azar* y era una forma de asumir un nuevo desafío. Del mismo modo que, después, me obligué a respetar el montaje de la versión austríaca en el remake estadounidense de *Funny Games*.

Imponerse estas restricciones, ¿es una forma de superarse en el plano estético?
No lo sé. En *Código desconocido* me preocupaba ser riguroso con relación a la idea de fragmentación, para que cada fragmento fuera un todo y correspondiera a un plano secuencia. Eso no significa que desee imponer el plano secuencia como un principio. En *La cinta blanca*, por ejemplo, hay muchos planos secuencia, pero la mayoría de escenas mejoraron mucho al ser montadas con plano y contraplano. No creo que vuelva a rodar una película solo con planos secuencia.

Antes de hablar detalladamente del mejor plano secuencia de Código desconocido, ¿puede comentarnos la primera escena, en la que unos niños sordomudos deben descubrir lo que la niña explica con gestos?
La niña sabía la palabra que debía interpretar, pero no se lo dije a los demás. Y tampoco se la revelaré.

¿Las diversas reacciones de los niños estaban en el guion?
Sí, porque de otro modo habría sido demasiado largo. Las respuestas casi acertadas estaban incluidas en el guion. Si la niña interpretaba con gestos adecuados la palabra en cuestión, solo podía obtener las respuestas correspondientes.

Entre todas las respuestas, muchas nos devuelven a su universo: «solo», «escondite», «gánster», «mala conciencia», «tristeza», «encerrado»… ¿Puede compararse a la obertura de una ópera en la que se anuncian los temas que se van a tratar?
Sí, pero de forma más sencilla. Esta secuencia equivale a una frase que acaba con dos puntos; el resto de la película tiene por objetivo desarrollar lo que se ha anunciado. Y al final, el regreso al grupo de niños y al chico que quiere explicar algo muy bello, pero esta vez le toca al espectador descifrarlo, ya que no hay ningún plano de las reacciones del grupo.

Un final bastante optimista, ¡por una vez!
Sí, es la película menos triste que he rodado.

Gracias a los niños sordomudos. En la película son los únicos que saben comunicar y mitigar, al fin, la sensación de malestar que nace con la mera lectura del título, Código desconocido, es decir, la exclusión producida por el desconocimiento.
Escogí el título por la costumbre francesa, que aún no existía en Austria. Actualmente, las puertas de los edificios empiezan a estar equipadas con cerraduras electrónicas, pero entonces solo conocíamos el timbre. Durante el tiempo que me documenté en París para escribir el guion, todas las personas con las que quedaba me daban un código de acceso. Me sorprendió mucho y me pareció una buena metáfora para señalar la falta de comunicación en el mundo actual.

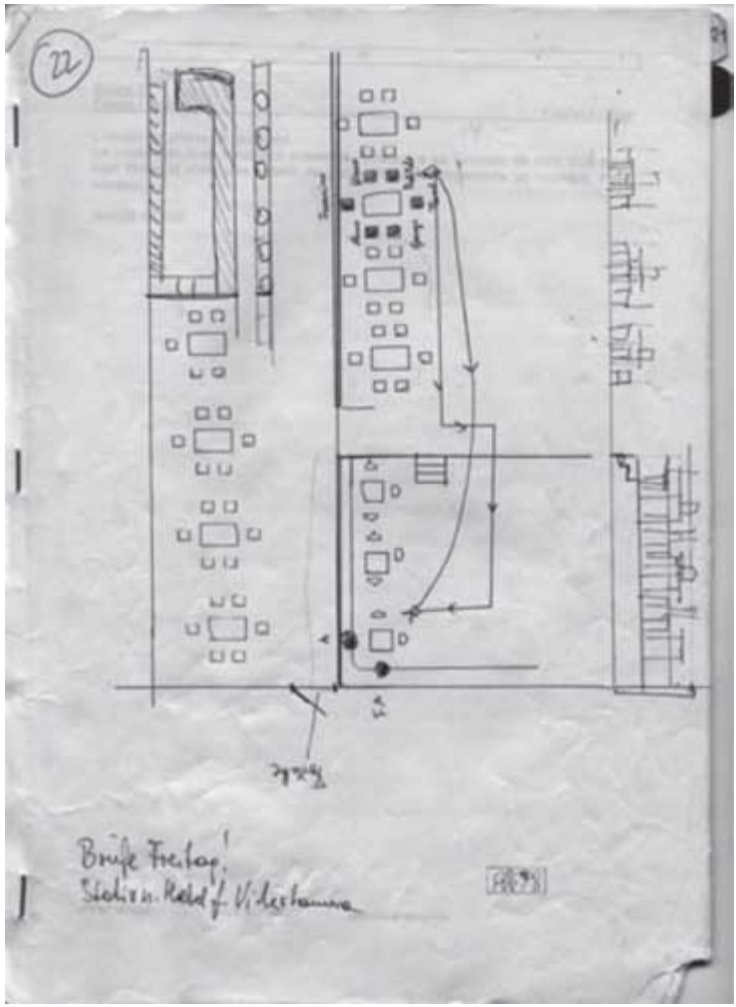
Concluye, como hace a menudo, cerrando el círculo. En esta película, la última secuencia reenvía directamente a la

primera.
Cualquier estructura musical funciona en base a este principio. Cuando escribo un guion, uso muchos procedimientos musicales: la elipsis, las repeticiones, el contrapunto… Sobre todo tratándose de una película coral con una estructura obligatoriamente compleja. Por una parte, es más sencillo porque basta con incluir los puntos esenciales en cada secuencia. Pero por otra, es más complicado porque hace falta asegurarse de que el espectador tenga en mente el hilo de cada historia. También debe tenerse en cuenta que una secuencia demasiado larga hace bajar la tensión y que, al retomar una historia en el punto que se dejó, es necesario hacerlo con una situación inesperada para que renazca el interés.

Ona Lu Yenke, Luminita Gheorghiu y Alexandre Hamidi.

¿Cómo rodó el segundo plano secuencia en la acera con Juliette Binoche, el hermano pequeño de su compañero y todos los curiosos alrededor después de que él humille a una mendiga? La riqueza de la composición lo convierte en el plano más impresionante de la película.
Nos dio mucho trabajo. Primero hubo que encontrar una calle que se prestara a la escenificación. Durante mucho tiempo buscamos en vano. Cuando por fin nos decidimos por una localización, fue necesario adaptarla para rodar lo que estaba en el guion. El lugar

donde el joven toca era un pasillo que llevaba a un patio vacío. Hubo que construir la parte trasera de un supermercado, un lugar muy apreciado por los mendigos porque pasa mucha gente. La panadería tampoco existía, había una tienda que vendía alfombras; tuvimos que transformarla. En cuanto a los movimientos, todo estaba cronometrado. Por ejemplo, una parte del diálogo duraba cinco segundos y debía decirse mientras el personaje recorría siete pasos en un lugar específico. La trayectoria de la cámara debía estar coordinada con la misma precisión. Ensayamos con los intérpretes y la cámara durante un día, y dedicamos una segunda jornada a ensayar con los actores, la cámara y la figuración. Rodamos el tercer día. Creo recordar que hicimos veintiocho tomas y nos quedamos con la última en la sala de montaje. En todas las anteriores, un actor olvidaba el texto, uno de los doscientos figurantes miraba a cámara; en fin, ¡una tontería llevaba a otra! Era como trabajar con un saco de pulgas imposibles de controlar. Pero cuando por fin funcionó todo, fue una satisfacción inmensa.



Storyboard del plano secuencia del café.

¿Se habría lanzado a algo semejante sin la ayuda de las pantallas de vídeo?

No, porque sin el vídeo sería imposible ver todos los detalles en un plano semejante. Incluso colocándome al lado de la cámara y fijándome en el encuadre, no logro mirar a cuarenta personas a la vez. Tengo que concentrarme en lo esencial. Gracias a las pantallas de vídeo, puedo observarlo todo con atención y fijarme en ese figurante que mira al eje de la cámara por tercera vez, o darme

cuenta de que Juliette ha olvidado el diálogo porque está agotada…

¿No habría sido menos costoso rodar esta secuencia en un estudio?

No, era inimaginable hacerlo en un estudio. Habríamos debido construir toda la parte de la calle, las tiendas, el pasaje que lleva al supermercado, simular la presencia del tráfico y el reflejo de los edificios en los escaparates del otro lado de la calle… Para que pareciera auténtico en la pantalla, deberíamos haber estado en Hollywood. Rodada en un estudio, la secuencia se habría tragado el presupuesto de toda la película. Transformar las tiendas, compensar a los propietarios, instalar los raíles del travelling acabó siendo mucho más barato, aunque fuera el plano más caro de toda la película. Fueron necesarias aún más tomas para otro plano secuencia, el del café. Era menos espectacular, pero con un ritmo igual de complejo por la charla en la mesa, la salida de Juliette, la pareja de enamorados en la mesa de al lado y el regreso de Juliette. En cada toma se equivocaba alguien. Lo rodamos más de treinta veces.

Lo increíble del plano es que la cámara deja la mesa en la que está Juliette sentada con unos amigos para encuadrar a los enamorados y, de pronto, la vemos aparecer volviendo de los lavabos sin que la hayamos visto irse. Solo volviendo a ver la película se entiende por qué no se fija uno en la desaparición de Juliette. En el momento preciso en que se va, crea una distracción en el plano más inmediato con la discusión de los enamorados.

Efectivamente. Imaginé esta estratagema para crear un efecto sorpresa. Todo fue coreografiado con absoluta precisión durante la preparación. Había que saber quién hacía qué y cuándo. Juliette debía esperar una señal mía para levantarse y marcharse. Cuando llegaba el momento, le hacía una señal a un ayudante para que le indicara que volviera a la mesa.

Algunos afirman que se le ve a usted en esta secuencia. Pero no le hemos localizado.

Esto sí que es una gran noticia. ¡Por fin salgo en una película mía! La verdad, puede que sea así, pero hasta ahora no me he visto en el encuadre. Hablando de esto, puedo contarles una historia mucho menos graciosa. Al final de la versión austríaca de *Funny Games*, los dos torturadores deben tirar a Susanne Lothar al agua. Queríamos hacer una toma única porque Susanne tenía miedo de que la tiraran al lago atada. Además, el agua estaba helada. Por lo tanto, se trataba de no ver el cuerpo volviendo a la superficie. Para ayudarnos, pensé que la solución era cambiar de rumbo en cuanto se tiraba a Susanne al agua. No disponía de pantallas de vídeo, pero sí de una pequeña cámara para comprobar el contenido del encuadre. Vi que no volvía, genial, estaba muerta. No necesitamos hacer una segunda toma. Corté el plano en la mesa de montaje para que la duración fuera perfecta, ningún problema. Luego, en la sala donde trabajábamos el sonido, vi la película en una pantalla grande por primera vez. Catástrofe: ¡Aparecía Susanne! Hoy en día habría sido facilísimo eliminarla con un proceso digital, pero entonces era imposible. No quedó más remedio que mandar el plano a Alemania para que borraran la cabeza de Susanne fotograma a fotograma, y costó una fortuna. Lo habíamos previsto todo, pero los errores se cuelan enseguida. Incluso con las pantallas de vídeo habríamos podido equivocarnos. Es difícil ver los detalles en una pantalla de pequeñas dimensiones, siempre puede haber sorpresas desagradables.

Maurice Bénichou, Walid Afkir y Juliette Binoche.

Nos sorprendió otra secuencia, la del metro, también rodada en un solo plano.

Esa secuencia me tenía muy preocupado porque el plano fijo era una restricción añadida. Además, la RATP, los transportes públicos, solo nos autorizaba a rodar entre las dos y las cinco de la mañana. La idea de rodar este plano en solo tres horas me ponía muy nervioso. Es verdad que había ensayado mucho con los dos chicos porque era difícil, sobre todo para el que debía reírse de forma provocadora con los chistes del otro. Siempre es más fácil llorar que reír repetidamente. Un profesional sabe llorar las veces que haga falta si se le pide, pero si la risa es falsa se oye inmediatamente. Realizamos un gigantesco casting con actores no profesionales para encontrar uno que supiera reír correctamente.

¿Cuántas tomas filmó?

Pocas, porque no tuvimos tiempo de hacer más. Juliette y Maurice Bénichou estuvieron perfectos cada vez. Lo más delicado era el trabajo de los figurantes. Debían reaccionar ante el comportamiento de los dos chicos, pero con figurantes puede esperarse cualquier cosa.

Este plano secuencia fijo nos recordó al del padre de la banquera en 71 fragmentos, que también era notable.

Un plano que debimos rodar varias veces porque el actor era un hombre mayor —un artista de variedades ya fallecido— que olvidaba el texto. Cuando pasaba eso al cabo de siete minutos de rodaje, costaba volver a empezar. Aparte de este pequeño problema de memoria, era un gran profesional: memorizar un texto tan largo y ser capaz de volver a interpretarlo cada vez con semejante intensidad, sin bloquearse en los pasajes donde había tropezado anteriormente, es sumamente difícil.

Otto Grünmandl en 71 fragmentos.

Además de las ventajas que hemos evocado previamente, tenemos la impresión de que el plano secuencia le permite llegar mejor a la verdad de un ser. Nos referimos a la orden que el realizador de la película dentro de la película da a la actriz interpretada por Juliette Binoche durante el casting: «¡Enséñeme su verdadero rostro!».

Sí, desde luego, algo hay. Por otro lado, esa escena es muy ambigua. No se sabe si es mentira o si van a gasear al personaje de Juliette. Se entiende que ha venido a un casting, pero queda la duda de si ha caído en una trampa. Disfruto mucho creando este tipo de duda. Luego, en el café, Juliette explica que la película en la que va a trabajar cuenta la historia de un agente inmobiliario que atrae a personas a su casa para encerrarlas y mirar cómo se mueren. Es más, tenía ganas de hacer una película a partir de esta intriga. Pero un día se lo mencioné a alguien y me dijo que ya existía una novela anglosajona que contaba algo similar, *El coleccionista*, de John Fowles.

… adaptada para la gran pantalla con el mismo título por

William Wyler con Terence Stamp.

¡Eso es! Abandoné el proyecto e integré la idea en *Código desconocido*. Pero desde entonces, la realidad ha coincidido con la ficción en Austria con la historia de Natascha Kampusch, la niña secuestrada durante ocho años antes de que consiguiera escaparse.

Juliette Binoche.

Desde el punto de vista estructural, Código desconocido se desmarca de las películas corales tradicionales porque después de entrelazar varios destinos, no acaba reuniéndolos al final de la película.

Planteaba un verdadero problema, ¿cómo reunirlos al final? Opté por juntar solo a tres, Juliette, la rumana y el fotógrafo de guerra. En general hay una situación o un acontecimiento que reúne a todos los personajes o que, al menos, les permite reaccionar en paralelo. Por ejemplo, en *Vidas cruzadas* es un terremoto, y en Magnolia, una lluvia de ranas. En esta última también hay una canción emitida por una cadena televisiva que cantan todos los personajes. Es muy festivo, pero no es factible en un largometraje

realista.

En Código desconocido, el acontecimiento que crea una reunión parcial es el concierto de tambores de los niños sordomudos, los únicos que establecen una auténtica comunicación en la película.
Sí, y a la vez es angustioso porque el uso del tambor denota una cierta agresividad. También es una forma de protestar, aunque para los niños sea sobre todo alegre.

En esta película se muestra constantemente un cierto regreso a la barbarie, la secuencia de los tambores parece ofrecer un breve impulso de euforia…
No se trata de euforia. Digamos que intento mirar el mundo con la mayor agudeza posible, sin permitir que se vea afectado mi optimismo.

Incluso en el título, Código desconocido, evoca la dificultad de comunicarse. Todos funcionamos con códigos que no son accesibles para otros.
Es el mito de la Torre de Babel que llevó a la separación de los seres humanos. Nunca nos comunicamos realmente porque, entre dos personas, los gestos y las palabras no tienen el mismo valor. Puede haber la ilusión de comunicarse cuando uno se enamora y cree que el otro comparte los mismos sentimientos. Pero al cabo de un cierto tiempo se vuelve a la realidad. Solo se puede estar en sintonía con el otro a través del sexo y de la música. Desde luego, también puede hacerse trampa en estos ámbitos, pero la intensidad de la relación va más allá de lo que pueda intercambiarse con la comunicación verbal, donde cada palabra da pie a un malentendido.

La dificultad para comunicarse se nota claramente en las escenas entre Georges, el fotógrafo, su padre y el granjero.
En general, los campesinos no hablan mucho.

Pero volvemos a encontrar uno de sus temas favoritos, la ausencia de comunicación con el padre.

Sí, es un tema que vuelve de diferentes modos en varias de mis películas, pero como ya les dije antes no corresponde en absoluto a una experiencia personal. De hecho, cuando mi padre vio *Lemminge*, me preguntó: «¿Pero a qué se debe esta imagen terrible del padre en tu película?». Y solo pude contestarle lo mismo que a ustedes: «No lo sé».

Era actor y realizador, pero no tuvo mucho contacto con él.
No le conocí realmente hasta que le dirigí en una obra de teatro y fue muy divertido. Tenía mucha prestancia, cuidaba su apariencia. Una vez, para televisión, encarnó a Thomas Mann, pero sus sofisticadas interpretaciones le permitieron destacar sobre todo en la comedia clásica. Estaba muy gracioso, por ejemplo, en *El vaso de agua*, de Eugène Scribe. En privado, a pesar de ser muy testarudo —¡como yo!—, tenía mucho encanto y más humor que yo. Le encantaban las bromas.

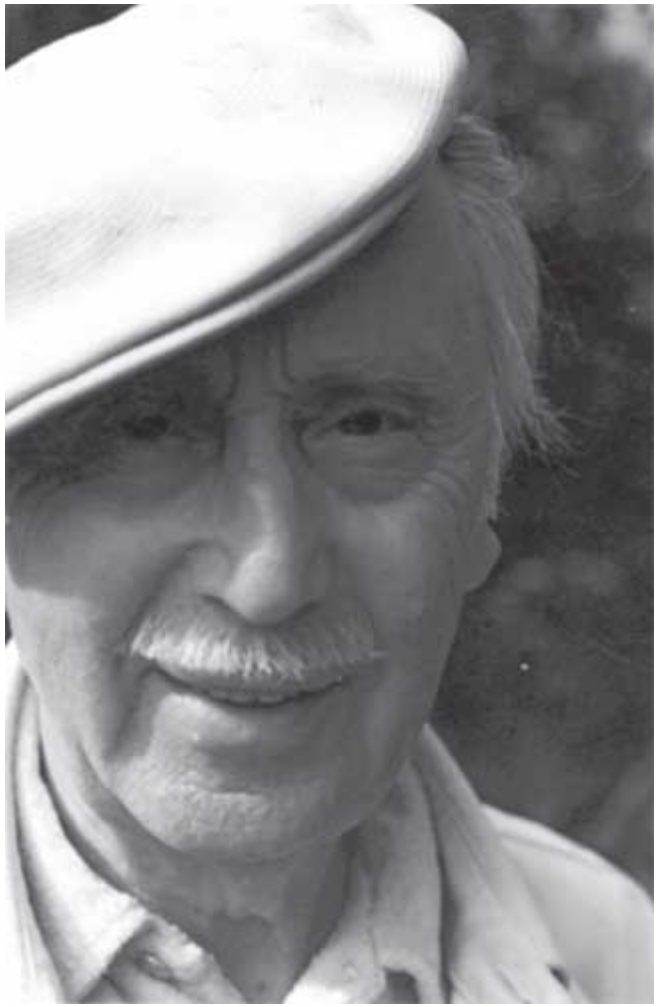
¿Cómo se llamaba?
Fritz, que también es mi segundo nombre. Fritz es el diminutivo de Friedrich, así se llamaban mi abuelo y mi bisabuelo paternos. Es más, mi padre insistió en que el tercer nombre de mi hijo David fuera Friedrich.

¿Recuerda en qué obra de teatro le dirigió?
Sí, era *Martin Luther und Thomas Münzer oder die Einführung der Buchhaltung*[8], una obra algo olvidada de Dieter Forte, de ocho horas de duración y que reduje a cuatro horas y media. Mi padre tenía el papel de Fugger, el primer gran comerciante de la historia de los países de habla alemana. Sin ser realmente cómica, es una obra divertida.

¿Nunca dirigió a su padre en una película?
No, cuando empecé a trabajar en cine, ya había fallecido. Y no había papeles para él en los telefilms que hice.

¿Decidió dirigirle en una obra de teatro para conocerle mejor?

No, fue porque en mis comienzos teatrales en
Baden-Baden
faltaban buenos actores y se me ocurrió que podía elevar el nivel. Le había visto en varias ocasiones antes, pero solo durante un fin de semana o en cortos periodos de tiempo. Nos descubrimos mutuamente trabajando juntos. Recuerdo que, al ser una obra tan larga, yo no dejaba de cortar los diálogos, y mi padre me dijo: «Si vuelves a cortar una sola línea, ¡me voy!». Y añadió: «Mi hijo aprovecha para vengarse de la autoridad que nunca ejercí sobre él». Una frase típica de su humor matizado con ironía.



Friedrih «Fritz» Haneke.

Cuando dice que creció sin un padre, ¿es porque nunca le vio de niño?

Solo le vi una vez, cuando tenía cuatro o cinco años. Fue poco tiempo después de la guerra, hacia 1946 o 1947. Austria y Alemania estaban entonces divididas en zonas adjudicadas a los diversos ocupantes: ingleses, franceses, rusos… Estábamos en Salzburgo y mi padre, en Alemania, donde había rehecho su vida. Se extendía una tierra de nadie entre los dos. Yo estaba con mi

madre y mi abuela en la zona ocupada por Estados Unidos e Inglaterra. No me permitían reunirme con mi padre en Alemania y él no podía venir a Austria, pero nos dejaban vernos entre los dos puestos fronterizos. Todavía le veo avanzando hacia mí. Mi madre estaba conmigo. Nos saludamos: «¡Hola!». Y nos sentíamos un poco tontos.

¿Era un encuentro organizado?
Sí, pero no sé por quién, y fue un momento bastante teatral. Luego volví a ver a mi padre cuando yo tenía doce años y mi madre trabajaba en el Burgtheater. Había ido al Festival de Bregenz, donde tenía un papel en *Hamlet*. Mi padre estaba en las proximidades del lago Constanza por otra razón y pasamos dos días juntos. La verdad, tuve la impresión de estar en compañía de un tío más que de un padre. Hasta bastante después, cuando me mudé a
Baden-Baden
y él vivía en Maguncia, a una hora y media en coche, no empezamos a vernos de forma regular. Fue entonces cuando le contraté. ¡Y me lo pasé muy bien!

Esto demuestra que la biografía no explica la obra del artista.
Sí. Lo único en mis películas relacionado con experiencias personales es el rechazo y el temor a la violencia en sus diversas formas, así como la desconfianza en todo lo que tiene que ver con la comunicación.

Al oírle, se adivina que Código desconocido es, de todas las películas que ha hecho, su preferida.
Sí, así es, y conozco a mucha gente que opina lo mismo. Afirman que es la película más rica, más equilibrada. Pero me parece que *Caché (Escondido)* tampoco está mal.

Código desconocido ofrece una dimensión humana muy potente. Reflexiona sobre la evolución de la sociedad occidental que, inevitablemente, tiende a la multietnicidad sin por eso aceptar siempre el intercambio cultural…

Es su visión de la película. Pueden buscarse otras. Como siempre, mientras hacía la película, se trataba de permitir cuantas más interpretaciones mejor, e invitar al espectador a aportar sus propias reflexiones a partir de lo que mostraba. Hay que estar especialmente vigilante con el final para que no se cierre con el punto de vista del realizador, sino que incite al espectador a buscar convicciones propias. En mi opinión, es la única forma de seguir en contacto con el público.

De ahí que el subtítulo «Relato incompleto de varios viajes» permite al espectador seguirle si le conviene.

Por eso les decía que el contenido de la película se encuentra en este subtítulo.

¿Qué le empujó a realizar La pianista en 2001? ¿Es verdad que, en un principio, Paulus Manker debía dirigirla? También hemos leído que pensaba en este proyecto desde hacía 15 años.

Se han informado correctamente. Cuando leí la novela, al poco de publicarse, pensé que podría ser una buena película. Incluso que podría ser el tema ideal para mis comienzos en la gran pantalla, por lo que pedí los derechos a Elfriede Jelinek, que me comunicó que ella misma había escrito una adaptación para cine con la feminista Valie Export, especialista en instalaciones de vídeo en museos y realizadora de varias películas experimentales. Al no llegar a buen término el proyecto por carecer de financiación, Jelinek renunció al cine y rehusaba vender los derechos de *La pianista*. Daba la casualidad de que Paulus Manker había trabajado en la lograda adaptación de la novela anterior de la autora, *Die Ausgerperrten (Los excluidos)* y, al parecer, se había llevado bien con ella. Le pidió los derechos de *La pianista* y ella se los concedió. Paulus, que no me ha contado nada de todo esto, me propuso que escribiera el guion. Le pregunté si no era un poco loco por su parte pedirme esto cuando sabía que había intentado hacerme con los derechos de la novela. Es más, ya tenía otros proyectos en mente y esta adaptación había dejado de interesarme. Añadí que si me pagaba bien, ¿por qué no? Eso mismo hizo, y escribí el guion. Él quería rodar la

película con Kathleen Turner, que me parecía una mala elección porque su edad no correspondía con el papel. Fue a Estados Unidos a conocerla y ella declinó la oferta. Entonces pensó en Helen Mirren, lo que me pareció bien porque, a pesar de ser quizá un poco mayor para encarnar a Erika, era capaz de reflejar las ambigüedades del personaje. Pero también se negó. Después de *El cocinero, el ladrón, su mujer y su amante*, de Peter Greenaway, ¡estaba harta de perversidades! Desde un principio le aconsejé a Paulus que recurriera a Isabelle Huppert, la actriz ideal para el papel. Pero no quería saber nada. Al no hablar francés, no concebía rodar una película en ese idioma. Siguió buscando, pasaron casi diez años, y no consiguió encontrar a la actriz. Veit Heiduschka, que debía producir la película, conocía muy bien a Jelinek por haber estudiado con ella. Acabó preguntándole si estaría de acuerdo en que yo dirigiera la película. Y como estaba frustrada porque el proyecto de Paulus no avanzaba, dijo que sí. Heiduschka me propuso que dirigiera la película, pero le contesté que primero debía hablar con Paulus, para quien había escrito la adaptación, y que si la realizaba, escribiría una nueva versión. Quedé con Paulus y me dijo que antes quería hablar con Jelinek, y a partir de ese momento fue imposible localizarle durante meses. Le dejaba mensajes asegurándole que no había problema si no quería que hiciera la película, bastaba con que me lo dijera claramente. Entretanto, el desarrollo del proyecto seguía adelante y Heiduschka me presionaba, quería saber si iba a hacer la película. Acabé por aceptar con dos condiciones: Jelinek debía confirmarme que estaba de acuerdo e Isabelle debía tener el papel protagonista.

Thomas Weinhappel, Susanne Haneke, Michael Haneke y Elfriede Jelinek.

¿Leyó Elfriede Jelinek su versión del guion?

No lo recuerdo, pero creo que la fama que había adquirido entretanto con mis películas hizo que estuviera de acuerdo. No se involucró para nada en el guion. Tampoco lo hizo en la versión que había escrito para Paulus. Desde el principio nos aseguró que podíamos utilizar la novela como nos pareciera mejor.

¿Quedó satisfecha con la película?

No sé si quedó satisfecha. Es una novela autobiográfica. Tuvo una relación bastante perversa con su madre, que falleció durante el rodaje. Eso les dará una idea de lo mucho que temía ver la película. Acudió a la proyección con un amigo para sentirse más acompañada. Al acabar, nos dijo que era una buena película. Luego siempre realizó comentarios positivos, pero es una mujer muy educada y no se sabe lo que piensa realmente. Al tratarse de una película para la gran pantalla, me tomé bastantes libertades con la novela. Cambié la estructura, reduciendo mucho la parte consagrada a la relación madre e hija, que correspondía a más de la mitad del texto. Suprimí todos los
flash-backs

de la juventud de la protagonista. Los sustituí dando una madre a Anna, la alumna de la que Erika tiene celos, que no existe en la novela. Utilicé esta segunda pareja
madre-hija
para evocar la infancia de Erika de forma más indirecta.

———————

LA PIANISTA

Viena, época actual. Erika Kohut, profesora de música en el Conservatorio, vive con su madre, una persona muy avasalladora, controladora, traumatizada por la muerte de su marido, que enloqueció, y obsesionada con la esperanza no cumplida de un inmenso éxito profesional de su hija. Erika es una profesora exigente, incluso cruel en ocasiones, con sus alumnos. Frustrada en su vida privada, se entrega al voyerismo sexual y se mutila regularmente las partes genitales. El joven Walter Klemmer conoce a Erika en un concierto privado y se obsesiona con ella. Decide ingresar en su clase y seducirla. Ella le trata con dureza, pero no puede negar el talento del joven intérprete ni tampoco la atracción física que le produce. Se aproximan a través de juegos perversos. Erika se vuelve posesiva, y al ver que Walter siente simpatía por Anna, una alumna sensible y frágil, hiere físicamente a la joven dejando cristales rotos en el bolsillo de su abrigo. Walter se da cuenta del alcance del gesto de su profesora y la provoca de un modo más directamente sexual. Pero Erika solo puede volver a verle estableciendo una serie de reglas sadomasoquistas. Poco después, al conocer a la madre de Erika, Walter entiende la devastadora complejidad de la joven y la somete a un encuentro sexual especialmente violento, lo que pone fin a sus relaciones.

En un concierto en el que Erika debe sustituir a Anna, que aún no se ha recuperado de sus heridas, la «pianista» ve llegar a Walter acompañado de una

mujer. Él la saluda. Erika se aparta, empuña el cuchillo que lleva en el bolso y se lo clava a sí misma en el pecho antes de salir ante el público, dominando el dolor.

———————

Volvamos a la producción de la película. Al principio, adquirió los derechos de la novela. ¿Decidió participar MK2 cuando Isabelle Huppert aceptó el papel?

Wega-Film

En cuanto supimos que Isabelle estaba dispuesta a interpretar el papel, nos dimos cuenta de que no podíamos limitarnos a una producción austríaca. Con el salario de Isabelle y de los otros intérpretes franceses, el presupuesto superaba con creces las posibilidades de

Wega-Film

y debíamos encontrar un socio francés como fuera. Fui a ver a Marin Karmitz, que había producido *Código desconocido*. No se había portado muy bien durante el rodaje porque se entrometía en todo, pero es una persona a la que respeto. Conoce muy bien el cine, ha producido muchas películas buenas y sabe perfectamente cómo administrar sus intereses. Ya lo dije una vez: «Es rey en su reino y yo lo soy en el mío. Pero dos reyes en el mismo reino no puede funcionar». Además, tiene una mano de hierro con todo lo referente al dinero, lo que puede llegar a ser algo frustrante para sus colaboradores en el plano artístico. Y como tampoco se portó muy bien con

Wega-Film,

dejé de trabajar con él después de *La pianista*. Actualmente estoy muy satisfecho de mi colaboración con Margaret Ménégoz, de Films du Losange. Es una mujer formidable que me deja hacer lo que quiero, pero que sabe administrar las finanzas a la perfección. Con ella es muy sencillo: le digo lo que deseo hacer y ella me dice cuáles son sus límites. Hablamos y encontramos una solución o no. Hasta ahora, siempre hemos encontrado una solución; ni ella ni yo

acabamos frustrados.

¿Tiene una relación semejante con Veit Heiduschka?
No, con él es otra cosa, no se puede comparar. Los productores austríacos no son auténticos productores. No disponen de capital, no saben vender una película, dependen de la Federación de Cine de Austria, que les da subvenciones, y eso les permite cobrar un salario. Si no hubiese encontrado distribuidores yo mismo en el extranjero, seguiría trabajando en Viena y sería un total desconocido. Heiduschka tiene el mérito de seguir trabajando conmigo y con Michael Katz, el director de producción con el que me llevo tan bien. Me deja trabajar en total libertad. Karmitz jamás me habría permitido cambiar de actor al principio del rodaje de *El vídeo de Benny*.

La novela crea efectos de distanciamiento alternando los pronombres «yo» y «ella» refiriéndose a la protagonista. ¿Se esforzó en traducir el procedimiento literario en términos cinematográficos?
Si hubiese escrito la primera adaptación para mí, quizá lo hubiese intentado. Pero en la segunda versión opté por un estilo fáctico muy diferente de mis otras películas. Un poco como si, tanto en el guion como en la puesta en escena, volviera al estilo de mis telefilms. Seguramente esto explique por qué *La pianista* fue mi estreno de más éxito. Era mi película más accesible en cuanto a la forma.

Isabelle Huppert.

Nos ha parecido que transformó estos efectos de distanciamiento en la interpretación de Isabelle Huppert. Por ejemplo, en la escena de la prueba con Walter, el larguísimo plano sobre ella permite leer en su rostro, sobre todo en sus ojos, que ya no controla la situación, así como la atracción física que siente.

Me alegro mucho de que lo vean de esta forma. Pero no recuerdo haberlo decidido conscientemente.

Entre los cambios más significativos realizados con relación a la novela, está el desarrollo del papel de Walter…

En la novela, Walter no es más que un imbécil. Pero si hay un imbécil en un drama cinematográfico, la película no funcionará porque los espectadores no se interesarán por el personaje. En una novela puede colar gracias al trabajo realizado con el idioma. Durante toda la novela, Jelinek se denuncia a sí misma, escupe su odio por sí misma y lo extiende a todos los demás personajes. En el cine, donde prevalece una

seudo-objetividad

de la cámara, que proyecta la misma mirada en todos, no es posible que un personaje importante sea una nulidad. Para crear tensión entre la pareja

Erika-Walter,

debía otorgar rasgos atractivos al chico. De no ser así, no se entendería por qué está obsesionada con él.

¿Cambió el deporte que practica Walter por razones de presupuesto? En la novela rema en canoa y en kayak; en la película juega al hockey sobre hielo.

No, no fue por razones financieras, sino porque la pista de patinaje estaba al lado del Conservatorio. Se me ocurrió al ver el conocido edificio, así me ahorraba seguirle por las calles de la ciudad, tal como se describe en el libro. Además, el cambio me ofrecía la bella metáfora de Erika transformada en princesa de hielo. Y si no me equivoco, fue idea de Paulus Manker.

¿Por qué cambió la escena del peep show? En la novela, Erika mira el espectáculo en directo de una joven que se exhibe, mientras que en su adaptación se aísla en una cabina donde ve un vídeo.

Podría contestar que la proyección de imágenes tiene más que ver con mi medio de expresión. Pero para ser sincero, diré que fui a un *peep show* mientras localizábamos los decorados, y me pareció pésimo, nada pornográfico, no podía explotar semejante exhibición.

Lo que le permite ser más brutal en la representación, mostrar penetraciones en vez de simples caricias, como ocurre en la novela. Aunque no hayamos reconocido las películas, nos imaginamos que no rodó estas imágenes pornográficas.

No, ¡desde luego! Como siempre, me entregaron una lista de películas disponibles y escogí unas cuantas.

También modificó la secuencia del Prater. En el libro, Erika observa a una mujer de cierta edad retozar con un turco. En la película se trata de una pareja más joven y más banal en un autocine.

Cambié de lugar por una razón muy sencilla: el Prater, de noche, es demasiado oscuro para filmar una escena realista. Necesitaba un lugar más iluminado donde ella pudiera observar a una pareja. El

autocine reunía todas las condiciones, además de hacer una relación con la cabina del
sex-shop.
Me pareció más fuerte permanecer con el mismo medio. Además, la escena con el turco me parecía un poco caricaturesca.

Para La pianista debió rodar escenas de sexo. ¿Qué límites se puso?
Quería reencontrar la obscenidad del libro sin ser nunca pornográfico. A partir de ese momento, es cuestión de gusto, hay que saber lo que puede hacerse y lo que no puede hacerse. En mi opinión, puede hacerse todo, siempre y cuando no se ponga en entredicho la dignidad del actor. Por ejemplo, durante la filmación del plano en que Benoît se baja los pantalones para lanzarse sobre Isabelle, sus nalgas ocupaban todo el encuadre en una toma. Corté la filmación de inmediato.

¿Habló de las escenas de sexo con los intérpretes durante el rodaje?
Sí. Les prometí que les protegería al máximo. Y fui fiel a mi palabra.

Por ejemplo, ¿decidió no mostrar sus sexos?
Sí, pero va más allá. En la escena del lavabo en que Walter empieza a masturbarse, ella le prohíbe seguir tocándose el sexo en erección y exige que la deje mirar. En la novela observa cómo se desempalma, ¡eso mismo quería filmar! Pero cuando le dije a Benoît que íbamos a rodar lo que ponía en el guion, volvió a decirme que no, que no quería hacerlo. Decidí contratar a un doble y Benoît se empeñó en escogerle. El director de producción organizó un casting de penes erectos con actores porno, entre los que Benoît escogió el que más le gustaba. El problema surgió cuando el chico seleccionado, que era homosexual, no conseguía empalmarse. Le recomendé que se tomara todo el tiempo necesario para prepararse. Pero dos o tres horas después, ¡seguíamos igual! Nos preguntó si podía ir a buscar a su amigo porque entonces seguro que funcionaba. Y vinieron con… una bomba. ¡Increíble! Pero seguía sin funcionar. Todos nos moríamos de la risa, pero nos dijeron que el primer operador y yo les intimidábamos. Salimos y les dejamos hacer lo que les apetecía,

no sin haberle enseñado al compañero del actor porno qué botón debía pulsar para que la cámara rodara. Aun así, debimos esperar bastante tiempo antes de que saliesen habiendo cumplido la misión. Esta noche tenía una cena en casa y llegué dos horas después que los invitados. Cuando les conté el porqué de mi retraso, pueden imaginarse las carcajadas. Pero disponíamos de un plano que acabé montando, y entonces descubrí que había un problema de luz. Puede que un idiota del departamento de iluminación necesitara dos bombillas, las cogiera sin que nadie se diese cuenta y las sustituyera por otras dos que daban un color diferente. No había racord lumínico entre el plano y el resto de la escena. Incluso así decidí dejarlo porque me había costado mucho conseguirlo. En las primeras proyecciones provocó reacciones hostiles, como la de la mujer de Karmitz. Pero no cedí, el plano se quedaba. Fue así hasta el etalonaje, cuando entendí que el plano jamás funcionaría porque la iluminación no era buena. Y lo corté. Me pesó mucho porque en el guion tenía previsto mostrar el pene que se desempalmaba.

Benoît Magimel e Isabelle Huppert.

Con la posibilidad de las correcciones digitales actuales, ¿no ha considerado reintegrarlo?

No, se acabó. Cuando se ve la película, no se echa en falta el plano.

Siempre es delicado usar actores porno en películas «tradicionales».
Pero en *La vie de Jésus*, de Bruno Dumont, este tipo de plano es muy impactante.

Excepto por el problema de color capilar: la actriz de Dumont es rubia, pero su doble porno, de la que se ve el sexo, ¡es pelirroja!
Siguiendo con esto, tengo una anécdota graciosa acerca de *La cinta blanca*. En la escena en que está tendida la mujer muerta, se ve su sexo. La actriz que encarnó a la mujer viva rehusó categóricamente enseñar su cuerpo. Se nos ocurrió preguntar a las figurantes rumanas si, por un salario mayor, una de ellas estaría dispuesta a hacer de muerta. Una aceptó con la condición de que su marido no pudiera reconocerla cuando viera la película. Por lo tanto, a petición suya, le teñimos el vello púbico.

Volviendo a la crudeza de las escenas sexuales, enseña una automutilación muy fuerte en la bañera, pero la novela incluye otras, como cuando Erika se clava alfileres en el pecho…
Rodamos la escena en cuestión, pero no funcionaba con la de la bañera. Solo hacía falta una escena de automutilación para que no fuera repetitivo. Efectivamente, en la novela hay varias, pero lo que es posible en la literatura no siempre lo es en la pantalla.

Antes de aceptar participar en el proyecto, ¿hizo Isabelle Huppert algún comentario sobre estas escenas crudas, incluso incómodas?
Funny Games le había parecido demasiado dura. Cuando le propuse el papel en La pianista, le pedí que no leyera la novela. En una entrevista reciente declaró haber seguido esta recomendación y añadió que tampoco leyó el guion antes de aceptar la película. Parece ser que lo descubrió en el avión que la llevaba a Viena y que se quedó de piedra. Tal vez bromeaba…

¿Cómo explica sus ganas de trabajar con ella?

Porque es la mejor actriz que conozco para este tipo de papeles y no solo en Francia.

¿En qué películas le había gustado especialmente?
No me conmovió realmente en sus primeras películas. Por ejemplo, estaba bien en *La Dentellière*, pero tampoco extraordinaria. Con la edad cada vez es más guapa y ha alcanzado un nivel de interpretación al que pocas actrices llegan, aparte de Helen Mirren y Meryl Streep.

Annie Girardot

¿Por qué escogió a Benoît Magimel?
Fue una casualidad. Como he dicho antes, le conocí durante el rodaje de *Código desconocido*, en una cena en casa de Juliette Binoche, su compañera en la época. Era un actor muy apuesto; luego pensé en él para el papel de Walter. Le pedí que hiciera una prueba y supe inmediatamente que debía interpretar el personaje.

¿Annie Girardot fue siempre su primera elección para encarnar a la madre de Erika?
No, primero pensé en Jeanne Moreau. Fui a verla. Estuvo encantadora, dijo que le interesaba y que quería hacer la película. Empecé a hablar del vestuario y del maquillaje, pero me contestó

que no había prisa. Al cabo de un tiempo, cuando quise volver a tocar el tema, no tardó en ser desagradable, exigir su propio peluquero y añadir que solo se vestía de un color y con cierto tipo de ropa. Annette Beaufays, la responsable de vestuario, y yo tuvimos en cuenta todas sus exigencias para llevarle varias prendas que se probó de más o menos buena gana. Al salir de su casa, Annette, que no es una persona especialmente sensible, rompió a llorar por culpa de la actitud despectiva de Jeanne Moreau con ella. Fuimos a tomar un café y diez minutos después llamó Marin Karmitz para decir que Jeanne Moreau rechazaba el vestuario propuesto y que debía volver a hablar con ella. En ese mismo momento decidí que no seguiría intentándolo. Habría querido entrometerse en todo y es algo que no acepto. No volví a llamarla y pensamos en quién podría sustituirla. Fue cuando se me ocurrió Annie Girardot, de la que ya se decía que no podía memorizar textos. A pesar de todo, decidí hacer alguna prueba con ella. No fue fácil. Pero como me parecía una actriz genial, pensé que lo conseguiríamos. El rodaje fue muy duro para ella. Tenía un coach que se dedicada a hacerle repetir el texto para ayudarla a memorizarlo. Aun así, no siempre lo conseguía. Era el principio de la enfermedad de Alzheimer. Pero consiguió hacer el papel y volví a recurrir a ella para encarnar a la madre de Daniel Auteuil en *Caché (Escondido)*. Era más fácil porque solo se trataba de una escena rodada en contraplano y con replicas menos largas. Superamos el problema de la memoria con un pinganillo que no se veía en la imagen. Desde un cuarto contiguo, una asistente le soplaba el texto, que Annie interpretó a la perfección.

Annie Girardot.

Corrió el rumor de que en La pianista se cortaron varias escenas donde Huppert y Girardot estaban en situaciones demasiado violentas.

No, para nada. Este rumor quizá nació a partir de una entrevista que concedió Annie y en la que dijo que Isabelle tenía una mano de hierro. Es verdad que le dio una auténtica bofetada porque la escena lo requería, y no debió de ser muy agradable, tal como cuenta Annie en su autobiografía. Resulta algo extraño que después del rodaje dijera a menudo: «Mil gracias a Michael por haberme dado la oportunidad de volver a actuar». Luego, después de la entrega de premios en Cannes, a la que Karmitz solo invitó a Isabelle y a Benoît, Annie nos culpó a todos y empezó a hablar no tan bien de nosotros. Esto, es obvio, se debía a su enfermedad. Era muy triste en el plató de *Caché (Escondido)* oírla preguntando a Daniel Auteuil, al cabo de medio día de rodaje, qué papel tenía en la película. Muy triste, pero también realmente conmovedor ver su extraordinario talento expresarse sin límites, aunque la enfermedad le impedía entender lo que ocurría en el plató. A todos nos dolía mucho ser testigos del sufrimiento por el que pasaba. Recuerdo que, al final de la escena, cuando Daniel sale del dormitorio, Annie debía mirarle. Pero no lo conseguía. Hicimos un gran número de tomas en vano intentando conseguir esa mirada. Consciente de su fracaso, Annie empezó a llorar, aunque intentó contenerse. Lo mantuve en el

montaje, era conmovedor con relación a su papel: creemos que la madre llora por la soledad en que volverá a sumirse después de la marcha de su hijo, pero son las lágrimas de Annie Girardot que se siente traicionada y humillada por su mente debilitada. Su fallecimiento, que tuvo lugar durante el rodaje de *Amor*, me entristeció profundamente.

Un gran momento de interpretación en La pianista es cuando, al final, Isabelle Huppert se clava el cuchillo en el pecho. Hace una pequeña mueca de dolor, discreta, pero sumamente eficaz. ¿Cómo la dirigió?

La mueca está descrita en la novela. Recuerdo el texto: «*Sie bleckt die Zähne wie ein geiferndes Pferd*» («Enseña los dientes como un caballo que babea»). Lo incorporé en el guion. Uno de mis grandes placeres con esta adaptación fue escribir con el estilo de Jelinek, aunque no fuera necesario. Por eso reproduje en el guion la descripción que Jelinek hace de la mueca, pero Isabelle se preguntaba cómo interpretarla. No se sentía muy cómoda con la descripción, temía estar ridícula. La animé a atreverse con algo y le recordé que, de todas formas, era ridículo, ya que la situación incitaba a su personaje a tener una reacción próxima a la locura. Desde luego, lo que consiguió es muy fuerte.

¿Rodó varias tomas?

Sí, y no recuerdo con cuál nos quedamos. En el aspecto práctico estaba el problema del efecto especial. Llevaba una placa de hierro debajo de la blusa para no herirse. La sangre que aparece poco a poco se añadió en la posproducción digital. Pero el gesto debía ser adecuado desde el punto de vista anatómico. Bastaba un movimiento ligero del brazo, pero lo bastante sostenido como para dar la impresión de que la hoja penetra en la carne.

¿Cómo procedió en la escena de automutilación en la bañera?

Inventamos un sistema. El atrezista, que estaba fuera del encuadre, debía accionar una bomba para que saliera la sangre falsa por un tubito fijado al nivel de la entrepierna de Isabelle. En el plano

ligeramente en contrapicado donde, sentada en el borde de la bañera y con un espejo en la mano, empieza a mutilarse, la bata está colocada de forma que disimula la instalación y su desnudez.

Cuando hay sangre en sus películas parece siempre auténtica, roja oscura, espesa, pegajosa… ¿Qué producto usa?

En *La pianista* hicimos numerosas pruebas, algunas con sangre animal de verdad, pero no me convencieron. Nos inclinamos por sangre falsa, pero no recuerdo cuál. No la quería demasiado líquida, ni demasiado roja, más bien oscura, y tanteamos mucho antes de obtener el efecto deseado.

En cuanto a la música, ¿fue fiel a la elección de Elfriede Jelinek?

Respeté su elección: Schönberg para la secuencia de la prueba, y las dos piezas de Bach durante el concierto. Pero añadí otros pasajes como el de Rachmaninov. Los lieder del *Winterreise (Viaje de invierno)* estaban en la novela, concretamente el texto de uno de los más famosos, *Der Weigweiser (El poste indicador)*: «*Was vermeid' ich denn due Wege,/Wo die ander'n Wand'rer geh'n?/ Habe ja doch nichts begangen, Dass ich Menschen sollte scheu'n*». Que significa: «¿Por qué evitaría los caminos/por los que van otros paseantes?/Nada he hecho/que pueda hacerme temer a los hombres». Thomas Mann, en Doktor Faustus, también cita este texto fundamental, cuando el narrador cuenta que su amigo el compositor lo evocó un día y se le llenaron los ojos de lágrimas porque le llevó al corazón de su problema: sentirse culpable sin razón al ser más lúcido que el común de los mortales. Jelinek, si no recuerdo mal, retoma el texto como una cita *per se*, fuera del contexto musical. En varias ocasiones juega con las palabras citando textos de Schubert sin dar la referencia. También están todas las piezas de las que Jelinek no menciona el origen, los lieder o el andantino que ensaya Walter. En otro momento, Erika ordena: «Deje Schubert…», sin ser más precisa. Por lo que escogí casi todas estas piezas.

Nos ha gustado como utiliza el célebre andante del Trío n.º

2, opus 100, de Schubert. Empieza de forma clásica como una pieza que tocan Erika y sus amigos músicos, pero sigue en los planos de Erika por la calle, la acompaña al centro comercial y al peep show, para desaparecer con las primeras imágenes pornográficas.

Me complace oírles decir esto. Hay varios momentos en que la música se solapa con las imágenes para guiarnos hacia la escena siguiente. En este caso, la música de Schubert, ya de por sí amenazante, lo es aún más en relación con lo que se ve. De igual forma, al final de la escena en el *peep show* se empieza a oír la segunda estrofa de un lied de Schubert del que ya se había oído el comienzo, y que dice: «*Ich bin su Ende mit allen Träumen,/Was will ich unter den Schläfern säumen*?» («He alcanzado el final de mis sueños,/¿por qué me quedaría con los durmientes?»). Y puedo citar muchos otros ejemplos.

¿La relación música-imagen fue una forma de reencontrar los bruscos saltos al mundo mental que ponen de relieve el desequilibrio de Erika en la novela?

Sí, era mi intención. Creo que es posible ser culto y perverso. La cultura no nos protege de los abismos de la vida.

Benoît Magimel.

Volviendo al Trío de Schubert, ¿tuvo en cuenta otras películas en las que se había utilizado?

Sabía que Kubrick lo había utilizado en *Barry Lindon*, pero me daba igual. El *Octeto* de Mendelssohn que se oye durante el ensayo en la sala de conciertos también está en *Les amants*, de Louis Malle. Y en *Die Rebellion* utilicé en *Quinteto en do mayor* que se ha oído mucho en cine porque es conmovedor. No me importa. En *La pianista* incluí bastante música que no se oye nunca para permitirme usar el *Trío* de Schubert. Además, cuando se escoge a Schubert es difícil evitar algunas piezas obligadas.

Otro de los aspectos notables de la interpretación de Isabelle Huppert y de Benoît Magimel es que ellos mismos tocan varias piezas al piano. ¿Sabían tocar antes de que les contratara?

Isabelle tocaba un poco, cosas muy sencillas. Aprendió solfeo de niña, pero se notaba que sus manos no estaban preparadas para los fragmentos que le esperaban. Eran pocos, pero fueron necesarios muchos ensayos. No solo debía tocar a la perfección lo que habíamos escogido, también debía seguir el tempo que habíamos cronometrado previamente.

En cuanto a Benoît, el trabajo al piano fue aún más difícil, especialmente con la pieza de Schönberg, ya que desde el punto de vista rítmico es extremadamente complicada. Cuando le di el papel, reconoció que no sabía nada de piano. Fue a clase con un profesor en Francia, pero cuando vino la primera vez para enseñarme lo que había aprendido, pensé que jamás lo conseguiríamos, ¡era una nulidad! Pero se empeñó. Ensayó a diario, durante horas, y cuando rodamos la escena de la prueba, tocó en un piano con sonido y estaba perfectamente sincronizado con la grabación que sonaba en play-back.

Filmamos esa secuencia al final del rodaje para dejarle el máximo tiempo posible de preparación. Todo el mundo se quedó mudo de admiración, sobre todo su profesor de piano.

¿Cuánto tiempo se preparó Magimel antes de poder rodar estas escenas?

Unos meses. Cuando llegó al principio del rodaje, le faltaba mucho porque el profesor con el que había empezado en Francia no era formidable. Por suerte, en Viena hay un excelente profesor de piano que consiguió que Benoît progresara de un modo espectacular.

Durante la charla entre Walter y Erika acerca de Schumann y el crepúsculo de la mente, vemos su toque personal a través de la cita de Adorno. Y sobre todo apreciamos la osadía de la escenificación. En vez del tradicional, solo filma a Erika. plano-contraplano

Hablando estrictamente desde el punto de vista dramático, no se debía cortar. Incluso cuando habla Walter, se trata de ella; toda esta conversación en torno a la pérdida de uno mismo y de la caída de Schumann devuelve a su historia. Por eso era absolutamente necesario quedarse con ella. Pero soy consciente de que con una actriz no tan buena como Isabelle, esto no habría sido posible o, al menos, habría perdido fuerza.

Schober, el apellido que inventó para la madre de Anna, la joven alumna…

… es un apellido muy conocido porque Schober era un amigo de Schubert. Pero está claro que en la película es un *private joke*.

¿Dio el papel de la Sra. Schober a Susanne Lothar por amistad?

No, no por amistad. En mi opinión, Susanne era la mejor actriz para el papel. Nunca hago nada por amistad en mi vida profesional, solo en la vida privada.

Anna Sigalevitch, Susanne Lothar e Isabelle Huppert.

¿Cómo se enfrentó al problema del idioma con los actores que hablaban francés y los que se expresaban en alemán?

Fue complicado. Por una parte, la acción de la película transcurre íntegramente en Viena y necesitaba recrear el ambiente vienés. Por otra parte, no podía pedirle a Isabelle Huppert que actuara en ambos idiomas porque no habría podido expresarse tan bien. Por lo tanto, decidí que los tres personajes principales estarían encarnados por actores franceses, y todos los demás, por intérpretes austríacos o alemanes, que hablan mucho entre sí, pero poco con el trío francófono. Solo hay dos escenas con Isabelle y Susanne en las que hablan de la joven Anna, una en la calle y otra en un aula. En estos casos, cada una trabajó en su idioma y hubo que doblar a una de las dos en cada versión, la francesa y la alemana.

¿La barrera del idioma planteó un problema para la interpretación?

Sí, sobre todo para la escena en el aula, al ser bastante larga e intensa. Pero tanto una como otra conocían el sentido de las réplicas dichas en el otro idioma y todo fue muy bien porque se apreciaban mutuamente. Isabelle estaba atónita ante el trabajo de Susanne en *Lulu*, dirigida por Zadek, y Susanne siempre había admirado a Isabelle. No se trataba de un combate entre dos estrellas, sino más bien de un momento de complicidad.

Michael Haneke: La importancia del sonido. (A la izquierda; Hervé Icovic).

En su opinión, ¿cuál es la mejor versión sonora de la película?

La francesa, porque la mayoría del diálogo está en este idioma. Ahora bien, de todas mis películas dobladas en alemán, esta es la mejor sin duda alguna. Encontré dos actrices y un actor muy buenos, y tardamos tres veces más de lo previsto para el doblaje. En cuanto a mis otras películas francesas dobladas al alemán, incluso de las que me encargué personalmente, el resultado es muy decepcionante. Nunca se consigue alcanzar un buen nivel de interpretación con actores de doblaje. Y no digamos el actor que me tocó para el papel principal en *Caché (Escondido)*, que era sencillamente malo. Como ya había cambiado una vez, no me quedó más remedio que trabajar con él. A partir de *La cinta blanca* decidí no volver a dirigir los doblajes. Me ocupé personalmente del doblaje francés de la versión austríaca de *Funny Games* con Hervé Icovic, un amigo director de doblaje. Casi dirigí a los actores, pero no quedé satisfecho. De hecho, creo que el doblaje equivale a la destrucción sistemática de una obra. Se pierde lo esencial del ambiente creado entre los personajes. No puede compararse el trabajo de un actor trabajando con un compañero ante una cámara con el que se realiza ante una pantalla y un micro.

¿En qué idioma escribió el guion de La pianista?
En alemán, obviamente.

Si es así, ¿por qué la edición alemana del guion está ilustrada con páginas del storyboard con diálogos en francés?
Una vez acabado el guion en alemán, se tradujo al francés para los actores de habla francesa. Durante el rodaje disponía de dos versiones, los diálogos en francés en la página izquierda del guion alemán. Así, si tenía cualquier duda, podía comprobar ambas versiones.

Su dominio del idioma francés le permite dirigir de oído a los intérpretes en ambos idiomas.
No, no tan bien como en alemán. Me doy cuenta inmediatamente en francés si la emoción es falsa, pero me cuesta más detectar una mala pronunciación o un acento regional equivocado. En realidad, solo conozco el francés que se habla en París.

En alemán, el título de la novela (y de la película) es Die Klavierspilerin. Sin embargo, la palabra más habitual en su idioma para describir la profesión de pianista es «Pianistin». ¿El sentido es diferente?
En oposición a «Pianistin», la palabra «Klavierspilerin» reduce el alcance del talento de la persona que toca: sabe tocar, pero jamás será un gran concertista. El título original de la película, el mismo que el de la novela, deja claro desde el principio los límites del talento de Erika. Aunque debimos resignarnos a perder el matiz exacto en las traducciones a otros idiomas.

Entre los diálogos de Erika, nos hemos quedado con una frase especialmente dura: «Carezco de sentimientos, Walter, y si algún día llego a tenerlos, ¡jamás podrán con mi inteligencia!»
Es duro, pero no es creíble. Erika lo dice porque le gustaría que fuese así, pero la película demuestra que no lo consigue, de lo

contrario, no tendríamos esta especie de tragedia humana.

Volvemos a encontrar uno de sus temas preferidos: la progresiva desaparición de cualquier actitud sentimental ante la dureza del mundo materialista y cerebral.

No me lo parece. Incluso creo que los sentimientos son aún más fuertes actualmente, tal como ilustra la película. Los países «cultos» han intentado liberar la vida de todo lo que pueda tener de caótico. Pero es una ilusión porque todos los problemas permanecen. Seguimos al borde del abismo, pero sabemos disimularlo mejor que antaño, aunque no significa que nos hayamos vuelto más cerebrales que antes, todo lo contrario.

Abre la película con un plano en picado, algo que ya utilizó en Fraulein y en El vídeo de Benny, pero que sorprende en este caso. Es un plano inusual para filmar a alguien tocando el piano…

El plano cenital es diferente de los de otras películas mías. Se trataba de hacer un plano subjetivo de las manos de Isabelle, pero de forma estilizada. El realismo habría requerido una imagen movida. El picado, que también permite ver las piernas de la intérprete, simula una especie de abstracción de la mirada. Y aunque estilizado, para mí se trata de un punto de vista subjetivo. Un poco como los planos de la carta que el cura escribe en *El diario de un cura de campaña*, de Bresson.

El título de la película tarda más de siete minutos en aparecer después del arranque de la película. ¿A qué se debe una secuencia tan larga antes de los títulos de crédito del principio?

Es un procedimiento sacado de algunos de mis telefilms. En *La pianista* tuve la idea de proponer una introducción que situara la relación entre madre e hija antes de que el drama empezara de verdad, después de los créditos.

Viendo esta secuencia de nuevo, nos quedamos estupefactos ante la forma en que muestra la serie Alphateam, que la

madre ve en televisión. La pantalla ocupa todo el encuadre y no se limita a un extracto, sino a varios planos de la serie, como si nos preparásemos a seguirla de verdad. Es inquietante.

Es una forma de mostrar el tipo de vida que lleva la madre de Erika. Casi nunca sale y su única ocupación es ver la televisión. En la escena en que Erika llega a su casa con Walter, la madre sigue delante del televisor. Es más, baja el volumen para enterarse de lo que su hija le dice al chico. Por una vez, tiene otra cosa que hacer.

¿Por qué escogió esta serie?

Porque es la típica estupidez que siempre se ve en la tele, series en las que se entremezclan el drama y la comedia. Como es habitual, me propusieron una decena de programas, pero escogí este porque me hizo gracia.

Volverá a usar el mismo procedimiento en Caché (Escondido) y en La cinta blanca, pero en La pianista se decanta por planos frontales en los que el actor está encuadrado delante de la cámara.

Es para aumentar la tensión emocional de la escena. Si se rueda una conversación entre dos personajes con dos cámaras, hace falta desplazarse ligeramente con relación al eje en un plano-contraplano.

Con actores no profesionales, los encuadres frontales no son factibles porque tienen tendencia a mirar directamente al objetivo. Intenté hacerlo con la niña de *El séptimo continente*, justo antes de que su madre la abofetee, pero no funcionó porque la joven intérprete, al no tener nada que mirar, nos devolvía una mirada vacía. Tratándose de actores profesionales, pido que se coloque al borde de la cámara un puntito que les sirva de referencia. Sin ser una mirada a la cámara, casi miran a los ojos del espectador. En *La cinta blanca*, una película con muchos niños, evité usar este sistema. Sin embargo, intenté acercarme a ellos lo máximo posible, algo bastante molesto para los actores, que acaban pegados a la cámara, pero una vez montada la escena, crea un auténtico contacto con el interlocutor.

El trabajo de iluminación en la película es realmente bueno.
Se debe al talento de Christian Berger, el director de fotografía. En el plató casi siempre compruebo el encuadre y corrijo si hace falta. A veces solo muevo la cámara un centímetro… Podría ser frustrante para mis colaboradores, pero están acostumbrados. Sin embargo, no suelo entrometerme en la iluminación, excepto si veo que algo falla. Con los años he adquirido una buena percepción de la luz. Por ejemplo, me doy cuenta, en un interior, si la diferencia entre la luz que se filtra por la ventana y la de la lámpara de techo es demasiado grande y creerá una sensación falsa en la pantalla. En una habitación como la que estamos ahora es muy difícil conseguir la sensación de que la iluminación es auténtica. Los directores de fotografía no siempre se fijan en estos problemas debido a sus múltiples responsabilidades. Solo intervengo si eso ocurre. En la mayoría de casos tengo razón. Pero no me meto en los ajustes técnicos, no sabría qué hacer. Sé exactamente dónde colocar la cámara y podría hacerlo solo, pero la luz es una auténtica ciencia y me alegro de contar con colaboradores brillantes en los que apoyarme.

Pero sabe de antemano qué iluminación quiere. ¿Cómo aborda el tema con el director de fotografía?
Cuando dibujo los decorados, coloco puntos de luz en lugares precisos porque sé dónde la necesitaré. Sé que, en un momento dado, un personaje se sentará aquí y hará falta una fuente de luz que incorporo al decorado. No se puede añadir una lámpara para un primer plano después de rodar un plano general. En un decorado que debe de tener luz natural, le indico al director de fotografía si la luz corresponde a un día soleado o a un día gris. A partir de ahí él deberá conseguir el efecto que le pido.

En La pianista rodó en muchos decorados naturales…
Únicamente el piso de Erika, la cabina del *peep show* y el lavabo donde Walter y Erika tienen su primer encuentro tórrido se rodaron en estudio. No fue posible hacerlo de otro modo porque los decorados auténticos eran demasiado exiguos.

En dos ocasiones dedica planos muy largos a decorados vacíos. El primero corresponde a la escena en que Erika está en el cubículo del lavabo. Solo enseña el alicatado blanco durante mucho tiempo antes de que llegue Walter…
Pero el sonido llena el vacío, ¡se oyen muchos ruidos!

Lo hace de nuevo al final de la película: después de que Erika se hiera en el pecho con el cuchillo, filma el exterior del Conservatorio sin personajes, con la única acción del tráfico y los sonidos de Viena de noche…
Sí, es el final de la película y se anuncia aumentando la duración del plano. En cuanto a la escena del lavabo, Erika va allí a hacer pis, es normal que tarde algún tiempo. Todas estas duraciones ya están previstas en la escritura del guion.

Escenificó un plano secuencia sumamente complejo: la cámara parte de la pista de patinaje cuando acaba el partido de hockey de Walter, le sigue al salir de la pista, pasa por delante de Erika, que le está esperando, y acompaña a la pareja al trastero donde transcurre lo esencial de la escena.
Fue el plano más difícil de toda la película, sobre todo para Isabelle, que debía tragarse algo discretamente para vomitar luego.

¿Tuvo que repetirla varias veces?
Sí. La ensayamos mucho. Benoît, que además de aprender a tocar piano debió entrenarse para jugar a hockey sobre hielo, no podía resbalar al salir de la pista. Empezamos a rodar este plano tan difícil para los actores, y al séptimo u octavo intento lo conseguimos. Al cabo de unos segundos, mi ayudante me dijo que la maquilladora aparecía en el plano cuando Benoît se quita el equipo de hockey antes de reunirse con Isabelle. Tres personas ayudaban a Benoît para que tardara lo menos posible. Una de ellas era Thi Loan Nguyen, mi maquilladora favorita, una vietnamita que trabaja de maravilla, pero que al moverse entró en el plano sin darse cuenta. Exploté. Isabelle chilló. Hubo que empezar de nuevo, pero no conseguíamos la calidad de la toma anterior. Se nos fue el día, y el director de fotografía, al ver que la luz bajaba, anunció que daba

tiempo para hacer una última toma antes de dejarlo. Me impacienté al ver que perdíamos un día de trabajo, ¡y la última funcionó! Pero fue un día agotador para todos. Además, Benoît estaba de mal humor porque se sentía ridículo con el equipo de hockey sobre hielo.

En La pianista, la progresiva evolución del vestuario y de los peinados de Isabelle Huppert es notable. Se pasa de la solterona rígida a una persona que intenta abrirse, incluso si su gusto por la ropa no siempre es el mejor…

La evolución del look de Erika se debió en gran parte a Isabelle. Es algo que tuve muy en cuenta. Todo el vestuario fue escogido de común acuerdo entre la diseñadora de vestuario, Isabelle y yo. Lo mismo ocurre con los peinados. Debo elogiar el trabajo de la maquilladora. Pero si todo funciona tan bien es gracias a Isabelle. Supo encarnar el proceso de degradación de su personaje a la perfección. Isabelle sabe exactamente lo que hace. Y sabe hacerlo todo.

¿Es usted de los realizadores que se hacen con el personaje desde el momento en que se encuentra el vestuario?

No, porque al haber escrito el personaje, hace tiempo que le conozco. Pero eso no impide que sea muy exigente con las diseñadoras de vestuario y que no me sienta satisfecho con sus propuestas. La única vez que todo funcionó de verdad fue con Moidele Bickell en *La cinta blanca*. Si yo empezaba a criticar algo, ella ya se había dado cuenta de que no era ideal. Es una mujer con una gran cultura y me llevé muy bien con ella. Antes siempre me habían decepcionado. Por eso no tenía una colaboradora habitual en el vestuario. De hecho, cuando veo las películas de otros directores, a menudo me decepciona el vestuario. El vestuario transmite la psicología del personaje. Pero los responsables del departamento se preocupan sobre todo de que la ropa le quede bien al actor y poco más. Para *Amor* tuve la suerte de conocer a Catherine Leterrier y me apetece seguir trabajando con ella.

10

Le temps du loup después del 11 de septiembre – La clarividencia de Margaret Menegoz – La vida sin agua ni electricidad – Truffaut y Tarkovski en la niebla – Mis errores de casting – La enfermedad del pitching – *Caché*, la mentira y la culpabilidad al descubierto – La nariz rota de Daniel Auteuil – Tender trampas al espectador – Mi mujer es mi Hitchcock particular – Pierre y Pierrot – Luz blanca para una película negra – No me fío de las referencias.

Al igual que La pianista, Le temps du loup es un proyecto que venía de antes. La realizó en 2003, pero había escrito el guion diez años antes. ¿Recuerda cuál fue el punto de partida?

El tema estaba de moda en los años noventa. Se hablaba mucho de catástrofes en el cine. Pero creo que mi proyecto era demasiado caro para que se interesara un productor, por lo que lo guardé en un cajón y me dediqué a otra cosa. Después de *La pianista* habría debido rodar *Caché (Escondido)*. Acababa de escribirla y Alain Sarde estaba dispuesto a producirla. Empezamos a trabajar en la preproducción, pero en el Festival de Cannes de 2001, Christine Gozlan me comunicó que no habían conseguido financiación y que abandonaban el proyecto. Yo estaba furioso y le propuse *Caché (Escondido)* a Margaret Menegoz, a quien interesó el proyecto. Pero entretanto tuvieron lugar los atentados del 11 de septiembre y pensé que si no rodaba *Le temps du loup* entonces, jamás lo haría. Se lo expliqué a Margaret, pero no estaba convencida de que la película fuese tan rentable como *Caché (Escondido)*. Y tenía toda la razón. Aun así, decidió producirla porque no podía saber que,

además, no sería mi mejor película. Para completar la génesis de *Le temps du loup*, también les diré que en esa época tenía otro proyecto que tampoco llegó a buen fin, una serie futurista de diez episodios para televisión, *Book Kelwin's*. La ciencia-ficción, como género, siempre me ha interesado y siento realmente que la serie no se realizara. No hace mucho volví a leer el guion y no está mal.

Isabelle Huppert.

Nunca ha hecho una serie para televisión…

Hoy en día me parece difícil. Aquí, en Austria, las series son realmente malas. En Estados Unidos, al contrario, sobre todo las de HBO, a menudo son mejores que los largometrajes.

¿Qué le interesa de la ciencia-ficción?

La posibilidad de evocar nuestros problemas mediante situaciones extremas. Es lo que hice con *Le temps du loup*, donde intenté mostrar la situación en que estamos actualmente. Nos encontramos al borde del abismo, pero solemos ignorar la existencia de ese abismo.

———————

LE TEMPS DU LOUP

A la mañana siguiente de una catástrofe, cada uno sobrevive como buenamente puede. Anne, su marido y sus dos hijos, Eva y Ben, van a su casa de campo, pero ha sido ocupada por una familia que rehúsa compartirla con sus dueños. El intruso, en un principio amenazante, acaba por perder los estribos y mata al marido de Anne. La mujer huye con sus hijos, pero ninguno de los vecinos está dispuesto a ayudarla. Por fin acaba consiguiendo un poco de comida de una persona compasiva. Siguen adelante, refugiándose de noche en pajares o cabañas. Una noche, Ben desaparece. Su madre y su hermana encienden una hoguera para que pueda encontrarlas. Regresa al amanecer con un adolescente solitario y hosco que acabará humanizándose poco a poco gracias a Eva. Llegan a una estación de tren donde se ha instalado un buen número de supervivientes de todo tipo. La acogida no es nada calurosa. La lucha por la supervivencia desata comportamientos agresivos y traicioneros que algunos desarrollan en mayor grado que otros. Se ha intentado establecer una organización y unas reglas mínimas, pero casi nadie las respeta. Se practica el trueque y lo controla un tal Koslowski, al que algunos ven como el elegido de Dios. La llegada de un vendedor de agua, que no tiene para todos, hace incrementar el caos. Eva, perturbada, no quiere reconocer la muerte de su padre y le escribe una carta donde le describe lo que pasa. Poco tiempo después, el grupo acampa cerca de una línea férrea para bloquear el paso del siguiente tren en el que se centran todas sus esperanzas. Anne reconoce al asesino de su marido y le denuncia, pero al no poder probar nada, debe renunciar a acusarle. Una joven se suicida a escondidas. Ben, turbado por el relato de un sacrificio humano contado por un hombre extraño que se traga hojas de afeitar, quiere inmolarse en una gran hoguera que prepara encima de las vías. Un hombre

generoso le impide transformarse en víctima expiatoria y le asegura que todo se arreglará dentro de poco. El paisaje pasa visto desde la ventanilla de un tren.

———————

Con el asesinato del dueño de una casa de campo a manos de otro padre de familia que había ocupado la casa, la película empieza con un acto de barbarie.

Históricamente hablando, la barbarie aparece siempre en los periodos de crisis.

De ahí el interés que representa para usted este tipo de situación.

El comienzo me permite mostrar cómo resurge la dimensión animal que dormita en nuestro interior al tener que defendernos para sobrevivir. En cuanto desaparecen los puntos de referencia habituales, no necesitamos mucho para pasar al otro lado. Es lo que cuenta el joven protagonista de la película de animación *Vals con Bashir*; reclutado para luchar a los 17 años, que no tardó en darse cuenta de que si no disparaba antes, le matarían. Eso explica el comportamiento del okupa al principio de mi película. Y así se llega… ¡al tiempo del lobo! El título es una cita de la *Edda*, el conjunto de poemas épicos de la mitología escandinava reunidos en un manuscrito islandés, el *Codex Regius*, donde una vidente profetiza el tiempo que precede al fin del mundo, al «Ragnarök»: «El tiempo del viento, el tiempo del lobo, cuando nadie se ocupa de nadie…».

Lo más atrevido en el guion es que solo presenta un tema…

Sí, cómo sobrevivir de una forma que siga siendo humana. Sin embargo, la película contiene diversas situaciones, como la historia de amor entre los dos jóvenes con pocas posibilidades de triunfar, pero que queda abierta. O también la actitud del hijo de Isabelle, que demuestra ser muy humano, aunque con una vertiente algo perversa, al pensar que el autosacrificio es la única solución viable.

El último plano de Temps du loup

El sacrificio del inocente para poner fin a la violencia. Nos lleva a la tesis de René Girard en la obra La violence et le sacré (La violencia y lo sagrado)…

Sí, se me había ocurrido.

Pero se inclinó por otro final…

… que no estaba previsto en el guion. En un principio imaginé mostrar a una comunidad de unas doscientas personas poniéndose en marcha. De hecho, rodé este final, pero no acababa de convencerme y no se me ocurría otra cosa. Hablé con un amigo, Alexander Horwarth, crítico y director de la Filmoteca de Viena. En su opinión, la película necesitaba un movimiento. Fue entonces cuando me acordé de *Klassenverhältnisse*, la película de Jean-Marie Straub y Danièle Huillet, basada en Kafka. Al final están en un tren en marcha. Pensé que todos los personajes habrían podido subir al tren, pero que no se les vería, tampoco se sabría dónde estamos, solo pasaría el paisaje por la ventanilla, vacío de cualquier rastro humano. Es la ilustración perfecta de lo que el hombre le dice al niño para impedir que se inmole en el fuego. En su conjunto, la película no me satisface, hay varias cosas que no funcionan, pero ¡el final es muy bello!

Volviendo al intento del niño, ¿de qué habría servido su sacrificio? ¿Podemos aventurarnos en el terreno religioso?

No puedo decir nada, todo depende realmente de la interpretación que se le dé. Creo que cada espectador interpretará el intento de forma diferente en función de cómo concibe la vida y lo sobrenatural. Pero es posible que esta tentativa de sacrificio parezca tonta e inútil. Por eso decidí añadir el paisaje que pasa delante de la ventanilla del tren. El optimismo final nace de esos planos. No podía transmitirse con el plano previsto de la gente saliendo de la estación; más bien sugería que todo seguiría igual. La ventanilla se abre a algo, puede que no sea metafísico, pero desde luego es menos banal que ver a un grupo de personas ir juntas hacia un punto indeterminado. El optimismo del final también se expresa en el comportamiento del personaje interpretado por Thierry Van Werveke, un fascista que rechaza a los extranjeros, que se enfada por cualquier cosa, pero que se esforzará en consolar al niño. En este aspecto, mi fábula está más cerca de la vida real que esas películas comerciales donde, generalmente, los personajes son monolíticos.

A la hora de escribir un guion, ¿piensa en dejar un margen abierto a las posibles interpretaciones?

¡Siempre! Ese es mi objetivo, que el espectador tenga su sitio para que pueda apropiarse de la película a su manera, con su cultura y su pensamiento.

¿Cómo recibe las reacciones de espectadores pertenecientes a culturas diferentes de la nuestra?

Sus reacciones me parecen interesantes. Pero son limitadas. Debo ser lúcido, mis películas solo suelen llegar a espectadores de países «ricos». Las personas del Tercer Mundo tienen problemas muy diferentes a los que enseño. Además, creo que hace falta conocer el contexto cultural al que pertenece una obra para poder entenderla realmente.

Cuando ofrece un final abierto, como en Le temps du loup, ¿hace una lista de todas las interpretaciones posibles?

No. Veo las diversas posibilidades multiplicarse a medida que escribo el guion, pero no intento identificarlas ni inventariarlas. Es algo más bien orgánico. En *Caché (Escondido)*, por ejemplo, sé que

hay varios caminos. Incluso puede uno arriesgarse a explicar el encuentro entre el hijo de Daniel Auteuil y el de Maurice Bénichou, al final, delante del colegio. Pero si se es realista, solo hay una solución. No considero que sea mi deber ayudar al espectador que no haya encontrado la respuesta. Para el final de *Caché (Escondido)* escribí unos diálogos que entregué a los dos chicos, pero les prohibí que los revelaran. Luego tiré el papel a la basura.

¿Olvidó lo que ponía?

No, me acuerdo, pero no quiero revelarlo. Del mismo modo, en *La cinta blanca* nunca queda claro que una sola persona sea responsable de todas las fechorías. Hay varias posibilidades. Ahora bien, para mí estos finales abiertos representan el aspecto menos importante de mis películas. Empeñarse en una explicación limita el alcance de la película al reducirla a una dimensión psicológica cuando hay otros muchos ángulos de aproximación. El principio de *La cinta blanca* no reside en saber quién cometió todas esas maldades.

Es muy crítico con Le temps du loup, ¿en qué se basan estos reproches?

Como ya he dicho, cometí errores de casting en algunos papeles y varias escenas no funcionaron como debían. Puedo ponerles un ejemplo porque no afecta a un actor profesional. Se trata de la escena con el hombre que se traga hojas de afeitar. Había visto al intérprete en el paseo de La Croisette, en Cannes, donde hacía el mismo número. Es extraordinario, pero no conseguía interpretar el papel. Se redujo el texto y, a pesar de eso, la escena sigue sin existir. Sin embargo, es una escena de suma importancia porque al oírle hablar de las personas que se inmolan en el fuego, al niño se le ocurre hacer lo mismo. Pero al ser una escena fallida, el espectador no une las dos cosas.

Había otras escenas totalmente fallidas que me vi obligado a cortar. Escenas centradas en un personaje interpretado por un actor que desentonaba totalmente. Otras, con un intérprete que no se sabía el texto. Pero es culpa mía. Un casting mal hecho siempre es culpa del realizador, no del actor. Tuve que cortar muchas escenas, lo que redujo la complejidad del guion. Hay escenas fallidas por otras

razones, como la violación de la chica que acaba suicidándose después. Debía ser traumática, pero no acabamos de ver lo que ocurre porque está mal iluminada. La película tiene demasiados defectos para funcionar tal como esperaba. Además, es larga y cuesta seguirla por su estética de la oscuridad… Para mí fue muy frustrante. Nada más empezar con el montaje pensé que nos dirigíamos a la catástrofe.

Patrice Chéreau y Olivier Gourmet.

¿Empezó a darse cuenta en la sala de montaje?

No, en el rodaje ya vi que algunos actores no funcionaban, pero era demasiado tarde para sustituirlos.

¿Por qué razón hay tantos actores conocidos en Le temps du loup?

No los escogí en función de su notoriedad, sino porque pensé que eran los mejores para los papeles. Aunque no todos fueron mi primera elección, ya que algunos actores con los que hablé no estaban libres. Aparte de una excepción que otra, los actores no son grandes estrellas. Son conocidos en Francia. Patrice Chéreau tampoco es famoso como actor, se le conoce sobre todo porque es un gran realizador. Quería a un auténtico intelectual para el papel y me parece que lo interpretó a la perfección, imprimiéndole su fuerte personalidad.

Maurice Bénichou, Isabelle Huppert, Lucas Biscombe y Anaïs Demoustier.

¿Por qué no contrató a más actores austríacos, siendo la película una coproducción entre Francia y Austria?

No quería que me pasara como en *La pianista*, es decir, largas escenas con actores que hablan diferentes idiomas. Es demasiado complicado. Por eso decidí que todos los grandes papeles recaerían en intérpretes francófonos y que los actores de habla alemana tendrían papeles más pequeños o serían figurantes.

Le temps du loup es su primera película en Cinemascope…

Y la única hasta hoy. Habríamos podido rodar *La cinta blanca* en Cinemascope, pero el formato más correcto habría sido el de los orígenes del cine, el 1:33. Ya que no era posible, opté por el formato estándar, el 1:85. En general, mis películas transcurren en pisos, en lugares cerrados. *Le temps du loup* es la única que transcurre sobre todo en exteriores, en paisajes amplios, entre la niebla. Requería una pantalla mayor.

Los planos rodados en la niebla son muy bellos desde un punto de vista fotográfico. Recuerdan a los planos de Desierto rojo, de Antonioni.

Antonioni tuvo la suerte de rodar en la llanura del Po, donde hay niebla de verdad. Pero nosotros no tuvimos más remedio que crearla. La produjimos con máquinas y luego añadimos más en la posproducción digitalmente porque para unos planos tan anchos

nunca había bastante niebla. Esto me recuerda a Tarkovski cuando rodó *Nostalgia*. Estaba sentado en su sillón y fueron a avisarle para filmar. Se levantó, contempló la extensión delante de él y exclamó: «Dije con niebla», antes de volver a sentarse. También está *Jules y Jim*, de François Truffaut, que asombró a Burt Lancaster hasta el punto de que la productora del actor llamó a la productora de Truffaut para saber cómo habían conseguido una niebla semejante. La respuesta fue: «Esperamos».

Hablando de Truffaut, tenía una teoría sobre las películas cuya trama se desarrollaba durante la Ocupación Alemana de Francia. Según él, para que fuera creíble, no podía enseñarse un cielo azul. ¿Pensó lo mismo con esta historia posapocalíptica?

Lo hice con *El séptimo continente*, donde nunca se ve el cielo, excepto en las fotos de los cielos nublados colgadas en las paredes del piso. Al contrario, en *Le temps du loup*, cuando Isabelle Huppert y sus dos hijos dejan la casa de campo después del asesinato del padre, lo hacen a pleno sol, como ocurre en algunas películas de Bergman. A menudo, a pesar del gran dramatismo de algunas escenas, rodaba en lugares llenos de sol. De hecho, explicó por qué: de niño, sus peores pesadillas siempre transcurrían a pleno sol.

¿Dónde rodó los exteriores?

En Burgenland, Austria, en la frontera con Hungría, y el último plano, en el Waldviertel. Nos vimos obligados a rodar en lugares muy alejados unos de otros. Austria es un país pequeño muy poblado. Aparte de las altas montañas, es realmente difícil encontrar paisajes vírgenes, sin casas. El paisaje que se ve desde el tren es un campo de maniobras militares, por eso no se ven casas.

En la película, las escenas nocturnas también son muy impresionantes; en una oscuridad casi total, solo se percibe lo esencial.

Significó mucho trabajo. Primero durante el rodaje, donde tuve que luchar constantemente contra el director de fotografía, que siempre

temía que no se viera lo suficiente. Aun así, se veía demasiado, y a la hora de etalonar, tuve que volver a luchar para que se oscureciera. Quería una película muy oscura, como ocurre en la vida real cuando se va la luz.

Al igual que en Der Kopf des Moren, también en torno a una catástrofe, el mundo político no interviene directamente en Le temps du loup.

Porque si se escoge hacer intervenir al mundo político es muy sencillo encontrar a los culpables. Entonces, la película se convierte en polémica, y no tengo la menor intención de hacer cine polémico que recuerde una actualidad contemporánea. Puede decirse que *El vídeo de Benny* toca el tema del nazismo, pero no lo hace directamente. No me interesan las películas políticas con mensaje, excepto si son el fruto de un momento concreto de la historia de un país. Por ejemplo, *Z*, de
Costa-Gavras,
me gustó mucho porque demostró una gran honradez y valor al rodar en caliente una película contra la Grecia de los coroneles. Además, la película está muy bien hecha, es muy eficaz. Puede ser necesario rodar una película política en medio de una situación revolucionaria, pero no es el caso en Austria, donde no se mueve nada. Incluso me parece un poco fácil denunciar los errores obvios cometidos por la clase política cuando la realidad es mucho más compleja.

En la película y dentro de la comunidad no se ve a ningún representante del mundo de la política.

Exacto. Lo más cercano a algo político es lo que el personaje de Bénichou dice haber oído en la radio, que están evacuando algunos lugares. Pero es lo que ocurre en una situación semejante. No hay un contacto directo con la política. Solo están las consignas que comunican los medios sin la menor posibilidad de discusión. A partir de ese momento somos víctimas de los acontecimientos, y la política ya no sirve de nada. El único personaje algo político en *Le temps du loup* el de Olivier Gourmet. Se autoproclama jefe y organiza la supervivencia del grupo aprovechando para sacar

tajada.

Casi nunca se verbaliza la acción, lo que nos parece una de las cualidades de la película. Todo pasa por el comportamiento de los personajes.

Excepto en *La pianista*, y porque se trata de la adaptación de una novela, en mis películas solo hay comportamientos y nada de psicología explicativa, como ocurre en los periódicos. Ya lo dije cuando les hablé del artículo que inspiró el guion de *El séptimo continente*. El periodista encontró un sinfín de explicaciones para justificar lo que hace el padre: tenía deudas, iba a ver a un psicólogo porque no satisfacía sexualmente a su mujer… Pero millones de personas tienen estos mismos problemas y no por eso matan a su familia. Es imposible contemplar la inmensa complejidad de un solo comportamiento en el marco de un artículo, de un libro o de una película. Y si se sigue intentando a pesar de todo es para tranquilizar a los espectadores y hacerles creer que todo va bien. Desgraciadamente, no es así.

Michael Haneke dirigiendo a Anaïs Demoustier.

Esta forma de vehicular el sentido a través del comportamiento de los personajes exige del espectador un gran sentido de la observación, ¿no es así?

No, el espectador no tiene por qué observar, basta con que se limite a mirar los fragmentos de realidad que le enseño. Es como en la vida, nunca conocemos toda la realidad, únicamente trocitos. Nuestra percepción del mundo siempre es fragmentaria. Por ejemplo, en *Caché (Escondido)* —pronto hablaremos de la película — nos enfrentamos a la mentira. Pero en la vida diaria nunca sabemos si alguien nos miente. Si fuéramos capaces de detectar las mentiras ya no valdría la pena mentir. Como no es así, todo el mundo miente y debemos aceptar que la mentira existe. Si alguien afirma algo y otra persona lo opuesto, no siempre sabemos dónde está la verdad.

¿Concibió esta película para hacer vivir al espectador algunas de las noticias que se dan en televisión?

No, esto es una explicación a posteriori. Cuando escribo un guion, no pienso en contar esto o aquello. Parto de una idea y la desarrollo. En esta película, el punto de partida es que no hay agua ni luz. Dos cosas sencillas que cambiarían totalmente nuestras vidas si desaparecieran. Me interesó el planteamiento, reflexioné e imaginé las posibles consecuencias. Pero no lo hice con la intención de explicar algo. Solo puedo decir de qué trata la película cuando está terminada. Aun así, me parece reductor y no me gusta. Al igual que la enfermedad del *pitching* que se ha propagado por todas partes. ¡Quieren que se cuente una película en dos frases! ¡Es ridículo! No se puede reducir a unas líneas una película de dos horas ni tampoco un libro de trescientas páginas. ¿Y de qué sirve? ¿Para sacar un pequeño artículo en la prensa con la esperanza de atraer al público? Siempre me he negado a jugar a eso. Incluso me niego a redactar una nota de intenciones de dos páginas para resumir el guion. Varios proyectos míos no han salido adelante por negarme a hacerlo, mala suerte. Solo acepté para *La cinta blanca*, pero le pedí a
Jean-Claude
Carrière que redactara las dos páginas. Yo no lo conseguía.

Con el estreno de Le temps du loup, varios críticos citaron a Andrei Rublev como su fuente de inspiración.
No lo había pensado. Me gusta mucho el cine de Tarkovski, pero es un autor de gran envergadura y es imposible acercarse a su universo sin caer en la imitación. Puede que sea una lástima, pero su genio bloqueó un cierto estilo de poesía cinematográfica al que nadie puede acercarse sin que le aplasten las comparaciones. Como ya les dije antes, cuando me preguntan por mis diez películas favoritas, hoy en día cito en primer lugar *El espejo*. La considero una obra maestra única, que no ha sido superada en la historia del cine. Ni siquiera el propio Tarkovski en sus otras películas. ¡La película es un milagro! Se ha propuesto un sinfín de interpretaciones, pero ninguna la explica en su totalidad. Es la esencia de cualquier gran obra de arte, ¿verdad?

Otra película que no puede controlarse porque todo está escondido es… Caché (Escondido).
Excelente transición.

Háblenos de la génesis de Caché (Escondido). Hemos leído que la idea surgió a partir de un documental que vio en la cadena Arte.
No, no, para nada, ya estaba construyendo el guion cuando vi el documental en torno a la dramática noche del 17 de octubre de 1961, que me dio el acontecimiento político que necesitaba. Quería contar la historia de un niño que denunció a otro por celos mucho antes de que el pasado volviera a surgir y le hiciera sentir más culpable que antes. Cuando transcurren los hechos, el protagonista solo es un niño egoísta como lo somos todos a esa edad. Pero de adulto habría actuado de otra forma.

En otras palabras, ¿habría podido ver esa noche un documental sobre algo similar en otro país y dar al tema de la culpabilidad colectiva otra identidad nacional?
Eso mismo intentaron hacer los estadounidenses cuando consideraron la posibilidad de hacer un remake. Habría podido ser un niño negro cuyos padres fueron asesinados por unos fanáticos.

Siempre se encuentran acontecimientos inconfesables de este tipo en el pasado de cualquier país.

———————

CACHÉ (ESCONDIDO)

París. Georges Laurent, presentador estrella de un programa literario en televisión, recibe un videocasete en el que se ve su calle y la puerta de la casa donde vive con su esposa Anne y su hijo Pierrot. El envío está acompañado de un dibujo con un motivo sangriento. Llegan más cintas. La policía no ofrece ayuda alguna. En una de ellas se ve la granja familiar donde creció Georges. El presentador visita a su madre para preguntarle acerca de alguien que ha visto en sueños: Majid, el hijo de una pareja que trabajaba para sus padres. Su hipótesis se confirma: llega una nueva cinta mostrando cómo llegar al piso de Majid, en Romainville, filmado desde un coche. Georges va a verle, pero Majid afirma que no tiene nada que ver. Georges no se lo cuenta a su mujer, pero Anne no tarda en recibir un vídeo con la grabación de la visita. Georges, intentando justificarse, le cuenta a Anne que Majid perdió a sus padres en la manifestación a favor del FLN y de la independencia de Argelia el 17 de octubre de 1961, y que los suyos decidieron criarle como si fuera su hijo, lo que no gustó a un Georges muy celoso. Una noche, Pierrot no vuelve a casa. Georges avisa a la policía y pide que detengan a Majid y a su hijo. Pierrot regresa a la mañana siguiente, había dormido en casa de un amigo. Majid le pide a Georges que vaya a verle. Muy tranquilo, el argelino le confirma que es inocente y se corta el cuello. La policía confirma el suicidio. El hijo de Majid sigue a Georges a su trabajo e intenta convencerle sin resultado de que no es el autor de las grabaciones. Georges vuelve a su casa y se toma un somnífero. Entonces vuelve a revivir el día en que se llevaron a Majid lejos de la granja familiar

porque Georges, que tenía 6 años, le acusó de haber matado a un gallo con la intención de asustarle.
A la salida del colegio, el hijo de Majid se acerca a Pierrot. Los dos chicos hablan durante un tiempo. El hijo de Majid se va y Pierrot se une a sus compañeros.

———————

Cuando empezó a trabajar en Caché (Escondido), ¿ya pensaba en rodarla en Francia?

Sí, siempre pensé rodar en Francia mediante una coproducción entre varios países. Quería aprovechar la estupenda interpretación de los actores franceses y su fama internacional. De hecho, la película obtuvo éxito en Inglaterra, donde se aprecia mucho a Daniel Auteuil y a Juliette Binoche. Con más de un millón de espectadores, *Caché (Escondido)* superó a todas las películas de arte y ensayo distribuidas en Gran Bretaña desde hacía tiempo. *La cinta blanca*, con intérpretes desconocidos en Inglaterra, no tuvo el mismo éxito.

Daniel Auteuil y Juliette Binoche.

¿Pensó en Daniel Auteuil cuando escribió el guion?

Sí, escribí el papel de Georges para él. Creo que Daniel es el mejor

actor francés de su generación. Se parece un poco a
Jean-Louis
Trintignant en el hecho de que siempre da la impresión de esconder un secreto. Hay algo en su personalidad, sobre todo en su rostro, que comunica un misterio. Un día, Daniel me confesó que debía toda su carrera profesional a un accidente en el que se rompió la nariz. Me pareció divertido y modesto por su parte, pero es verdad porque sus rasgos irregulares parecen disimular algo. Pero no es una regla. Puedo citar a varios actores pésimos que tienen la nariz rota. Hay algo único en el comportamiento de Daniel. A pesar de hacer alguna que otra payasada, suele ser tímido y reservado. Le tengo mucho cariño. Además, puede hacer cualquier papel. De hecho, debutó como actor cómico.

Apreciamos su fidelidad hacia un actor como Maurice Bénichou, al que ya había dado un papel en Código desconocido y Le temps du loup, antes de ofrecerle algo más desarrollado en Caché (Escondido). También podríamos mencionar a Nathalie Richard y Daniel Duval, y a otros nada famosos en la época de Código desconocido, Aïssa Maïga, Florence
Loiret-Caille…
Hago lo mismo en las películas de habla alemana. Trato a los actores como a los miembros del equipo técnico. Si trabajamos bien juntos la primera vez, nada nos impide seguir, sobre todo porque nos permite arrancar en la película siguiente a un nivel superior. Ya nos conocemos, se trabaja más rápido y mejor. Escoger a alguien a quien no se conoce siempre es un riesgo, incluso si se comparten los mismos gustos y la comunicación es buena. Por eso, ahora, incluso para un papel de importancia menor, solo contrato a un actor si acepta hacer pruebas. Si se niega, queda descartado. Me pasó una vez con un famoso actor alemán de teatro y televisión que debía interpretar al padre de la joven con la que quiere casarse el maestro en *La cinta blanca*. Se negó a hacer pruebas y debí explicarle que no dudaba de su talento, pero quería saber si podíamos funcionar juntos. Si las cosas no iban bien entre los dos podía acabar siendo pésimo para el papel. Y es verdad. También puedo equivocarme,

como ya hice con algunos intérpretes en *Le temps du loup* y con el primer protagonista que contraté para *El vídeo de Benny*.

¿Realizó pruebas incluso con un actor de la talla de Daniel Auteuil?

No, con Daniel no. Ni con Jean-Louis Trintignant para *Amor*, con quien me habría extrañado mucho que no nos comprendiéramos. Nunca he tenido problemas con los grandes actores. Con Isabelle Huppert, que tiene la reputación de ser difícil, solo discutimos una vez. Fue en *Le temps du loup*, por el diálogo de la escena de la llegada a la estación de tren. Debía presentarse con sus hijos a los que ya estaban allí y dar su nombre, pero de pronto se volvió y me dijo que jamás diría algo así en una situación semejante. Le contesté que no hablaba ella, sino su personaje. Muy irritada, me lanzó: «¡No me dejas la más mínima libertad!». El enfado le duró cinco minutos. Hizo la escena y se le olvidó. Siempre es fácil dirigir a un buen actor.

Debe de ser el caso con Susie, su esposa, que aparece en la gran mayoría de sus películas.

¡Es mi Hitchcock particular! Las únicas tres películas en las que no conseguí encontrarle un sitio son *Código desconocido, Le temps du loup* y *La cinta blanca*.

Ya la vimos en El séptimo continente…

De espaldas, en un *delikatessen*, detrás de la protagonista, que compra la comida que compartirá con su marido y su hija antes del suicidio colectivo. Después, en otras seis películas hasta Amor, en la que es una de las personas que felicitan a Alexandre Tharaud después del concierto.

En El vídeo de Benny, Susie está sentada en la terraza de un restaurante egipcio; en las dos Funny Games está en la barca de los vecinos, y en La pianista, entre los espectadores del concierto privado. En Caché (Escondido) aparece en segundo plano, en una pastelería, detrás de Juliette Binoche y Daniel Duval…

… al lado de Marika Green, la mujer de Christian Berger, que fue la protagonista de *Pickpocket*, de Bresson. En la secuencia del eclipse que corté en *El vídeo de Benny*, Susie tenía una frase tipo: «¡No es bastante oscuro!». Tuve que hacer quince tomas porque le salía fatal. Ahora se ríe mucho cuando lo cuenta, pero en aquel momento se desesperó. Ocurrió lo mismo en *La pianista*, delante de todo el mundo le grité que no mirara de esa manera. A menudo cuenta que, durante una pausa, la mujer sentada a su lado le dijo que debía de ser duro estar casada con un cineasta.

Y a usted, ¿nunca le ha apetecido salir en una de sus películas?

Lo hice una vez en una película que, por suerte, no han visto… ¡*Sperrmüll*! En una escena, un hombre mayor sale de su casa para coger un taxi que ha pedido por teléfono. En ese momento aparece un joven que se sube al taxi delante de sus narices. El figurante que debía hacer el papel era una nulidad total. Le eché, y dado que ya habíamos perdido mucho tiempo, decidí sustituirle. Es la única película mía en la que salgo. Y ya que es totalmente fallida, por pura superstición decidí no volver a salir nunca en una de mis películas.

¿Y en películas dirigidas por otros?

Tuve un pequeño papel en *Charms Zwischenfälle*, de Michael Kreihsl, en 1996. En una escena, un hombre interpretado por el realizador llega a mi casa con un trozo de mantequilla en la boca. Abro la nevera para que deposite la mantequilla y se ve que dentro hay unos veinte trozos idénticos con marcas de dientes. Luego, el hombre me pide dinero y le echo de mi casa. Disfruté mucho haciendo la escena, pero asusté a todo el equipo. El realizador me pidió que me tumbara descalzo en una cama sin colchón. Pero no me habían iluminado las piernas y no se veía que estaba descalzo, por lo que pedí que se remediara. El director de fotografía me odió.

Naomi Watts, Susanne Haneke y Robert Lupone (centro).

¿Por qué le pidieron que hiciera el papel?
El realizador es amigo mío.
Y desde entonces, ¿no ha vuelto a salir en una película?
No, pero estoy más que dispuesto a hacer de monje, sus capuchas me parecen muy elegantes. O de psiquiatra. Son los únicos dos papeles que me siento capaz de interpretar.

Entretanto, volvamos a Caché (Escondido). Enseña una vez más la distancia entre la realidad y la percepción que se tiene de la misma. Pero al rodar en digital despista todavía más al espectador: ya en la secuencia de comienzo nos tiende una trampa filmando con encuadre completo algo que acabará siendo una cinta de vídeo que ve el protagonista.
Desde el comienzo quería que el espectador se diera cuenta de hasta qué punto puede ser víctima de las imágenes.

¿La idea de rodar en digital de alta definición surgió durante la escritura del guion?
Sí, porque *Caché (Escondido)* es lo opuesto a *El vídeo de Benny*, donde hay una clara diferencia entre la imagen de cine y la de vídeo. En esta quería que el espectador cayera repetidas veces en las trampas que le tendía; y para lograrlo necesitaba la misma textura en los planos que cuentan la historia y las cintas de vídeo.

Antes de empezar con el guion, ¿se había enterado de los progresos realizados en el terreno de las cámaras digitales?
Sí, había hablado con el director de fotografía Christian Berger.

¿Era la primera vez que Christian Berger rodaba en digital?
Sí, y fue horroroso para todos. En la época, las cámaras digitales no eran eficaces como ahora. Solo podíamos ver lo que rodábamos en una pantalla muy pequeña. Tuvimos todos los problemas imaginables. Por ejemplo, el ventilador de la cámara hacía un ruido espantoso y debíamos taparla con una manta, pero se calentaba y había que cortar regularmente para dejar que se enfriase. Otro ejemplo: para la escena de la primera visita de Auteuil a casa de Bénichou —escena que se ve dos veces, la primera cuando transcurre realmente, y la segunda en la cinta con un ligero retraso — utilizamos tres cámaras. Por lo tanto, miraba tres pantallas a la

vez y me di cuenta de que la imagen de la tercera estaba borrosa. Me aseguraron que se debía al cable y que solo aparecía borroso en la pantalla. No hice caso y tuve razón: efectivamente, la imagen estaba borrosa. Eran especialistas del digital, pero ninguno de los técnicos presentes consiguió controlar el material. Aún era bastante experimental.

Rodar en vídeo le permitió renovar su inspiración formal para tratar aún mejor temas habituales. Muestra que incluso un intelectual, como el personaje de Daniel Auteuil, puede comportarse de forma primitiva cuando entiende que su trabajo peligra.

Efectivamente, está dispuesto a cualquier cosa para salvarlo porque su trabajo es toda su vida. Pero el problema viene de más atrás, cuando su forma de comportarse hace que caiga en la trampa. Está convencidísimo de que el personaje de Bénichou es el que manda las cintas y le amenaza sin más en vez de disculparse, de reconocer que había olvidado lo que hizo entonces y que ahora está dispuesto a ayudarle. Si hubiese reaccionado así, gran parte del problema se habría resuelto.

Pero cuando se ofrece a ayudarle dándole dinero, lo hace para humillarle.

Auteuil no puede soportar que se le acuse porque oculta su culpabilidad. Ni siquiera es capaz de reconocerlo ante su mujer, y por eso le miente acerca de la visita al piso de Bénichou.

Caché (Escondido) es una película en torno a la mentira como medio de supervivencia.

Como ocurre muy a menudo en la vida. Cada uno guarda en secreto algunas cosas poco confesables del pasado e intenta olvidarlas lo antes posible.

El protagonista actúa de la misma forma en la vida profesional: durante el montaje del programa que presenta, exige que se corten algunas partes…

Bueno, en este caso es lo habitual en la profesión.

Pero no la incluyó por casualidad…
Eso desde luego.

Como la presencia en el plató del programa de Mazarine Pingeot, la hija ilegítima y «escondida» de François Mitterrand. ¿Ya lo sabía cuando escribía el guion o le informaron después?
No, Margaret Menegoz me propuso a Mazarine Pingeot y me dijo quién era. Fue entonces cuando decidí incorporarla a la película.

Algunos críticos han comparado al protagonista con el personaje de Dorian Gray, de Oscar Wilde: la imagen amable del hombre público esconde el retrato de un ser horrible…
Tampoco hay que exagerar, sus crímenes no son tales. De niño no se dio cuenta de las consecuencias de lo que había hecho. Luego, cuando vuelve a enfrentarse a lo que ocurrió, se siente atrapado y reacciona de forma desagradable, desde luego, pero totalmente humana. Incapaz de aceptar su propia culpabilidad, acusa a otro; es un comportamiento perfectamente comprensible. La culpabilidad vuelve cuando Bénichou se suicida. A partir de ese momento, Bénichou se convierte en una víctima auténtica y Auteuil cae en una trampa que roza la tragedia. Pero no podía preverlo; en general, las personas a las que hemos herido en un momento dado no se suicidan. Pasa lo mismo con la persona que tiene por costumbre conducir demasiado deprisa. El día que atropella a un niño en la calle y le mata, su vida cambia para siempre. Pero el accidente dimana de un comportamiento habitual que, hasta la fecha, no había sido el causante de drama alguno. La vida es compleja y el hecho de comportarse mal no significa ser inhumano.

Por eso Caché (Escondido) nos parece una obra muy lúcida en lo que respecta a la imposibilidad de escapar de esa vertiente ineludible de la culpabilidad humana, algo que sustenta de forma magistral el último plano del que ya hemos hablado. Un plano de difícil lectura porque ofrece, en un plano general, entre el movimiento que representa la

salida del colegio, el encuentro entre el hijo de Bénichou y el de Auteuil. Hay espectadores que no se dan cuenta de la presencia de los dos personajes en el encuadre…
Y más aún en la pantalla de un televisor, ya que el plano es muy general y los personajes son pequeños. Incluso en el cine, algunos espectadores no los vieron. Mala suerte. No imaginé otro modo de encuadrar el plano.

Probablemente por la presencia, en la parte inferior de la imagen, del techo de un coche aparcado en la calle delante de la entrada del colegio. Un encuadre nada cuidado que corresponde más al de una cámara de vigilancia que a uno de sus planos…
La duda en cuanto a la naturaleza de las imágenes funciona en ambos sentidos: si lo que creíamos ser la realidad acaba siendo una grabación de vídeo, lo inverso también es posible.

El último plano de Caché (Escondido).

Pero este encuadre tan peculiar puede dejar entender que es obra del autor de los vídeos o que equivale a una mirada atemporal y universal sobre los seres humanos.
Es su interpretación, no quiero comentarla.

A fecha de hoy, ¿ha conocido a alguien que le haya dado la explicación correcta de este final?

No, porque no hay una sola interpretación correcta. Es obvio. El final está pensado para dar pie a interpretaciones diferentes, por lo tanto, no puede haber una en concreto. Se puede ver lo que se quiera. Es como en la realidad. Analizamos ciertas cosas porque pensamos que van a acabar de un modo u otro, pero de hecho, nunca lo sabemos.

Pero ¿usted sí tiene una explicación?

No, pero algo sé porque escribí el texto para los dos chicos delante del colegio.

Daniel Auteuil y Maurice Bénichou.

Tenemos la impresión de que jamás revelará el contenido de dicho texto.

Desde luego, porque sería contraproducente. Además, no es el tema principal de la película. Solo es una forma de atraer la atención del espectador. Pero hoy en día, la gente está tan influenciada por las películas americanas y la televisión que no lo entendieron. Tengo la prueba de esto: muchísimas amigas de Susie la llamaron para

decirle lo mucho que les había gustado la película para acabar reconociendo que no habían entendido el final.

Volviendo a la película dentro de la película, la grabación en vídeo de la primera visita de Auteuil al piso de Bénichou es menos agradable que la toma perfectamente frontal…
Efectivamente, porque las líneas de la composición ya no son exactamente paralelas. La tercera cámara solo enfocaba a Auteuil para sus contraplanos. La instalación del dispositivo fue bastante complicada porque los dos actores se mueven y cada cámara debía estar colocada de forma que no entrara en el campo de las otras dos. Está claro que lo rodamos en un estudio; el decorado y el desorden calculado que reina fueron concebidos para disimular las cámaras.

¿El domicilio de Auteuil también fue rodado en un estudio?
Sí, lo que nos permitió construir un decorado que se adaptara a lo que necesitábamos, aunque nos inspiramos en el interior de la casa usada para rodar las escenas exteriores. De hecho, encontré la casa por casualidad, al pasar delante cuando iba a ver otra. Me atrajo enseguida porque su situación en la calle era totalmente diferente de los otros edificios que la rodean. Con relación al guion, filmar esta casa equivalía a mostrarlo todo mediante una parte porque representa un lugar protector. La blancura de las paredes recordaban el lado lujoso de los años treinta del siglo pasado, el estilo *art déco*. Además, en la casa, que existe realmente, había un taller de artista muy práctico para difuminar una luz neutra e igualada en el conjunto del decorado. En cuanto vi la casa por fuera, entendí el partido que podría sacarle en cuanto a la iluminación.

Paradójicamente, esa luz neutra y difusa crea una atmósfera inquietante desde el principio.
La iluminación típica del género negro habría sido exagerada. Hay que esforzarse para no dar al público lo que espera, y «esconder» lo que se quiere enseñar para ser eficaz.

¿Qué importancia da al deporte? Hemos notado que aparece

de forma recurrente en su cine: pimpón en 71 fragmentos, golf y vela en Funny Games, hockey sobre hielo en La pianista, natación en Caché (Escondido), equitación en La cinta blanca.

El deporte siempre es la expresión de una tensión, de la necesidad de ser activo en el mundo. Personalmente, no soy un gran fan de la idea que se tiene del deporte. Soy un entusiasta del esquí, pero solo para disfrutar, en ningún momento para ganar competiciones. Elfriede Jelinek escribió una obra de teatro acerca del deporte, *Ein Sportstück*. También tiene una relación difícil con el deporte y, como yo, muestra que no se consigue nada si no se acepta ser objeto de una tremenda presión: una bella metáfora sobre cómo se vive en la sociedad capitalista. En *La pianista* quiso que Walter fuera un deportista para subrayar su vertiente primitiva.

En sus películas, la única secuencia en que el deporte alcanza una auténtica culminación es durante el campeonato de natación que gana Pierrot, el hijo de Binoche y de Auteuil en Caché (Escondido).

También procura un momento agradable a los padres, que olvidan sus problemas. Pero en la secuencia del entrenamiento se ve que el niño no escapa a la presión de que hablaba ahora.

Pierrot plantea otra pregunta que queda sin respuesta al sospechar que su madre tiene una relación con Pierre (Daniel Duval)…

A este respecto le pedí a Juliette que actuara con Daniel Duval (Pierre) como si de verdad fuese su amante y que actuara con Lester Makedonsky (que encarna a su hijo Pierrot) como si Duval no lo fuese. Por lo tanto, es imposible saber la verdad.

Pero, está Pierre y está Pierrot.

Puede que no sea una casualidad.

Entre los temas recurrentes que usa en su cine se encuentra el uso de las palabras «Te quiero». Tradicionalmente, esta expresión va acompañada de violines, pero en su caso no

suele implicar grandes emociones.
En mis películas, estas palabras solo se pronuncian en situaciones difíciles, como una reacción a lo que ocurre. En esos momentos se supone que ayudan, consuelan o calman, no están limitadas a su dimensión sentimental. Por otra parte, y ya que mi cine gira en torno a comportamientos personales, no es casualidad si se oye algún «Te quiero» de vez en cuando. Pero creo que la expresión que más uso en mis películas es «*Entschuldige*!» (¡Disculpa!). Estoy convencido de que no se encuentra tan a menudo en la otra de ningún otro realizador. También tengo mucho cariño a la expresión «*Ich weiss nicht*» (No lo sé).

En Caché (Escondido) utiliza el lenguaje cinematográfico para representar lo que pasa por la cabeza del protagonista. Por eso, Georges (Daniel Auteuil), cuando recibe el dibujo de la boca ensangrentada, vuelve a ver en un flashback a Majid de niño.
Sí, quería mostrar cómo funciona la memoria mediante la asociación de imágenes. Cualquier recuerdo es provocado por una sensación, en este caso, al ver un dibujo. Pero el contexto se irá reconstruyendo poco a poco, a medida que avanza la película, hasta que Auteuil, como el espectador, acabe entendiéndolo.

Concretamente, ¿quién es el autor de los dibujos anónimos que mandan a Daniel Auteuil?
El concepto es mío. Realicé los bocetos de cada uno y alguien del departamento artístico los terminó en un estilo infantil.

Luego muestra el sueño que tiene Daniel Auteuil con los dos niños y el gallo. Ya nos ha dicho que no le gustan los sueños en el cine y que, en general, carecen de credibilidad, pero el montaje de imágenes mentales le interesan.
Es una forma eficaz de contar una historia. También sirve para crear tensión. El espectador se pregunta qué está viendo. Le recuerda algo que ha visto antes y eso hace que le funcione el cerebro. Pero sigue siendo un procedimiento muy clásico. La originalidad, en este caso, aparece porque la secuencia debuta como un flashback. Es el recuerdo de algo que le pasó: Majid de niño degolló al gallo. Y, poco a poco, el montaje y los encuadres transforman un flashback realista en una pesadilla.

Es el único sueño en toda la película, ¿había previsto otros?
Sí, más tarde en la historia había previsto otra escena onírica, inspirada en un sueño que tuve hace mucho tiempo. En la época acababa de separarme de una mujer y había ido a Grecia con una nueva amiga. Tenía muy mala conciencia en cuanto a la separación y soñé que veía a mi ex regresar a nado en un charco sobre hormigón. Aterrado, me precipitaba hacia ella para colocarle el pie en la cabeza y hundirla. Pero solo conseguía comprimirle la cabeza, que se recomponía sangrando, avivando aún más mi sentimiento de culpabilidad. Tenía la intención de adaptar la pesadilla a la relación de Auteuil con Bénichou. Rodamos todos los elementos, pero debí renunciar por culpa de las dificultades técnicas que presentaba.

Malik Nait Djoudi.

Cuando empezó a escribir el guion, ¿ya había visto Carretera perdida, de David Lynch? También sale una pareja acosada por vídeos del exterior de su casa enviadas anónimamente.
Sí, había visto la película, pero ni se me pasó por la cabeza mientras escribía *Caché (Escondido)*. Una vez dicho esto, es muy posible que la influencia funcionara a nivel subconsciente. Pero da igual. Si me ayudó a desarrollar la historia, ¡bienvenida sea!

En general, tenemos la impresión de que desconfía de las referencias. Cuando escribe una escena y, de pronto, le recuerda una película, ¿se obliga a sí mismo a ir en otra dirección?
Sí, desconfío de las referencias, ya que a menudo puede ser sinónimo de robo.

Juliette Binoche.

Pero coloca de modo muy visible, en la biblioteca de Daniel Auteuil, la caja de las películas de Maurice Pialat en DVD, fácilmente reconocible gracias al rostro del realizador en el lomo. ¿Es un homenaje?

En cuanto a esta escena, utilicé mi colección personal de DVD. Con relación al entorno cultural en que vive, es normal que el personaje tenga esta colección en su casa, pero también era un homenaje al realizador francés más interesante después de Bresson.

¿Y Alain Resnais?

Me gustan sobre todo las películas del principio, *Hiroshima mon amour, El año pasado en Marienbad, Muriel*, que me marcaron profundamente. También me gustó mucho *On connaît la chanson*. Pero el cine de Resnais es más intelectual, mientras que en Pialat todo es verdad. Me toca profundamente, va más allá del cine francés, que siempre me parece algo artificial. Pialat —aunque no se puedan comparar realmente—, es un poco como Cassavetes. Sus películas integran una realidad vital y de interpretación extraordinaria. Actores que no valen nada en otras películas son absolutamente sublimes cuando trabajan con él. Por ejemplo, el agente de casting Dominique Besnehard en *A nuestros amores*. No he encontrado una genialidad equivalente en ningún otro realizador

francés.

Ya sabe que su método era lo opuesto al suyo, nada de storyboard.
Sí, por eso siempre les digo a mis alumnos que puedo enseñarles cómo trabajo yo, pero no significa que deban hacer lo mismo. Se pueden obtener muy buenos resultados filmando de otro modo. Todo depende de lo que se quiera conseguir. Lo que está claro es que no puede improvisarse un encuadre muy cuidado.

Los encuadres de Caché (Escondido) están especialmente cuidados. ¿Coincide en que el plano secuencia, en la película, refuerza la idea de encierro, de que los personajes no pueden evadirse del encuadre?
Sí.

Es evidente en el plano donde Auteuil vuelve a su casa por la noche, se encuentra con su mujer y sus amigos, y se encierra en la cocina para ponerse a sollozar.
Fue una secuencia muy difícil de interpretar para Daniel, que además se complicó por causa de un grave problema de cámara. Debíamos pasar con un travelling desde el salón a la cocina, pero al llegar al umbral de esta última, había un pequeño desnivel que hacía saltar la cámara. En los extras del DVD se ve perfectamente, y también cómo me cabreo con el equipo de cámara. Estaba furioso porque todo el equipo había recibido el storyboard con mucha antelación y cuando iba a rodarse me comunicaron que no podía hacerse este plano secuencia. Tal como lo veo, nadie tenía una excusa. Si hubiesen preparado correctamente lo que plasmé en papel, todo habría funcionado. Tardaron mucho en encontrar la solución: hacer un movimiento muy rápido en el momento en que Auteuil entra en la cocina y cierra la puerta. Además, el conjunto del plano ya era muy complicado de por sí porque había muchos diálogos, desplazamientos por parte de los personajes y los sollozos de Daniel en la cocina. Hicimos trece o catorce tomas. Fue muy cansado para todos, pero aún más para Daniel, que debía repetirlo todo una y otra vez por culpa de un mal movimiento de la cámara.

Al establecer un paralelismo entre la mentira individual y la mentira colectiva de todo un país, Caché (Escondido) lleva nuevamente la firma de un humanista.

¡No me opongo a esta afirmación! No tiene nada que ver con la etiqueta de moralista que algunos se empeñan en colgarme y que me molesta. Aunque, en el fondo, me da igual. No me impide seguir rodando las películas que me interesan. ¡No se puede complacer a todo el mundo!

Aunque no guste a todos, es uno de los pocos cineastas actuales con una mirada realmente personal al mundo contemporáneo.

No debemos olvidar a Bruno Dumont. Y tampoco que el concepto de producción ha cambiado en los últimos cuarenta años. Incluso si actualmente hubiera más cineastas que desearan exprimirse sobre la evolución de la sociedad, se verían frenados por las dificultades en encontrar financiación. Si yo no fuese un director conocido, estoy convencido de que no podría encontrar el dinero necesario para realizar las películas que me apetece hacer. Pero cuando empecé, aún era posible.

Don Giovanni de traje corbata (Peter Mattei).

11

Don Giovanni en La Défense – El apoyo de Gérard Mortier – Dirigir a cantantes de ópera – El decorado en forma de trompeta de Christoph Kanter – Máscaras de Mickey y una violación en el escenario – El regreso del Comendador en un sillón de despacho – Por qué nunca he rodado anuncios – El placer de enseñar realización – Faltan buenos guionistas.

En 2006, con ocasión de los 250 años del nacimiento de Mozart, montó su primera ópera, Don Giovanni, primero en la Ópera Garnier, y luego en La Bastilla. ¿Quién hay en el origen del proyecto?

Gérard Mortier, entonces director de la Ópera de París. Ya me había invitado a montar una ópera, *Katja Kabanova*, cuando era director del Festival de Salzburgo. Me sentí muy halagado por su oferta, pero al no hablar una palabra de checo, preferí declinar su invitación. Puedo montar una ópera italiana porque entre las pocas palabras de italiano que conozco y una buena traducción del libreto al alemán, sé que me las arreglaré. Montar una ópera checa sin hablar nada del idioma me parecía imposible. Seguí en contacto con Mortier, y cuando se trasladó a París volvió a preguntarme si me apetecía dirigir una ópera. Me interesaba *Così fan tutte*, pero Patrice Chéreau acababa de escenificarla en
Aix-en-Provence
y el mismo espectáculo iba a estrenarse en París. En su lugar, Mortier me propuso montar *Don Giovanni*. Me acordé enseguida de lo que siempre se dice: es una ópera que solo puede salir mal, debido a su complejidad. Pero después de pensarlo y releer el libreto, pensé que se me había ocurrido un buen enfoque. Y me

lancé.

¿Cuándo se le ocurrió realizar una trasposición moderna?
De entrada supe que la puesta en escena no sería clásica, ya se ha hecho en cientos de versiones. Incluso cuando trabajaba en teatro, siempre tenía en cuenta las tres épocas a las que está conectado cualquier espectáculo: la que corresponde a la acción de la obra, la que vivió el autor y la nuestra. Para *Don Giovanni*, me interesé en la importancia de la jerarquía social, que forma la base de la relación entre los personajes. Me pregunté cuál sería el equivalente hoy en día y pensé en el poder del dinero, aún preponderante en la actualidad, lo que me llevó a hacer de Don Giovanni un director de empresa después de asegurarme de que esta trasposición podría aplicarse a todos los personajes. La otra dificultad residía en los decorados. En una escenificación tradicional de *Don Giovanni* hay muchos y muy diferentes. En nuestro caso era necesario imaginar un solo decorado que permitiera el desarrollo del conjunto de las escenas.

¿Por qué quiso reunirlo todo en un solo decorado?
Porque me gusta la forma clásica que se apoya en la unidad de un lugar, aunque no siempre sea fácil preservar esa unidad. Recuerdo que el gran director de teatro Rudolf Noelte optaba, en la mayoría de casos, por un decorado único, y funcionaba muy bien. Pero volviendo al decorado único de mi escenificación, supe que era factible cuando se me ocurrió la idea de una empresa. Reconozco que estaba un poco asustado porque se iba a representar en el Garnier, un teatro que suele movilizar a un amplio público de conocedores.

No fue la primera versión moderna de la ópera…
No, claro, hubo muchas antes. Visioné todos los vídeos que encontré para asegurarme de que ofrecería otra cosa.

Entre las que vio, ¿había alguna que, como la suya, abordaba la ópera de Mozart desde un punto de vista socioeconómico?
Había una que no me disgustó, la de Peter Sellars. Montó una tras

otra las tres óperas de Mozart con los libretos de Da Ponte. *Las bodas de Figaro*, genial; *Così fan tutte*, muy buena, y *Don Giovanni*, mucho menos conseguida por culpa del último acto. Había contratado a dos gemelos negros muy apuestos para interpretar a Don Giovanni y a Leporello —una idea extraordinaria, pero que no puede repetirse—, y los había puesto en escena en el contexto del Bronx rodeados de camellos. Con los cambios de vestuario y los disfraces era absolutamente fantástica hasta el último acto, que a mi modo de ver no funcionaba. La mayoría de *Don Giovanni* que vi eran coherentes desde el punto de vista musical, pero mucho menos convincentes en cuanto a la puesta en escena.

¿Cómo se dirige una ópera en el Garnier? ¿Tenía libertad absoluta en cuanto a sus ideas para la puesta en escena?

Antes de firmar el contrato, le expuse mi visión a Gérard Mortier, que la aprobó. Después siempre me apoyó y ayudó. Por ejemplo, quise tener derecho de supervisión sobre la distribución, que ya estaba cerrada cuando llegué. También quise revisar el reparto y me parecieron perfectos, excepto dos a los que no conocía que debían interpretar a Masetto y a Zerlina. Dio la casualidad de que demostraron ser catastróficos en los primeros ensayos. No me refiero al plano vocal, sino como actores. Hablé con Mortier, pero insistió en que los conservara. Ensayé con ellos mucho más que con el resto del reparto y al cabo de unos diez días seguían sin funcionar. Conseguí que Mortier los sustituyera. No fue fácil. El cantante era estadounidense, hubo que mandarle de vuelta con la totalidad de sus honorarios. Contraté a su sustituto, David Bižič, que demostró ser excelente. En cuanto a Zerlina, tuvimos mucha suerte. Mortier conocía a una joven polaca, Aleksandra Zamojska, que había cantado en Salzburgo y estaba libre. Llegó diez días antes del estreno y fue perfecta, lo que me parece milagroso. Diez días son muy pocos para mí porque soy muy exigente en cuanto a la dirección artística de los cantantes. No son auténticos actores y les enseño cada uno de los gestos que deben hacer. Tienen ideas propias, desde luego, pero en general, les gusta que se les indique con precisión lo que se quiere. No disponía de storyboard y dibujé un plano donde figuraban sus desplazamientos con relación a la

música. Intento tenerlo todo previsto. Con los intérpretes de talento, siempre acaba funcionando.

¿Cuánto tiempo dedicó a los ensayos?
Seis semanas. Hay que deducir los últimos diez días, en los que todo debe estar funcionando casi a la perfección y se realizan otros ensayos, por ejemplo con la orquesta. Para la siguiente puesta en escena, *Così fan tutte* en Madrid, Gérard Mortier me concedió las ocho semanas de ensayo que le pedí, algo totalmente inusual porque cuesta muy caro. Los cantantes suelen contratarse para dos o tres semanas durante las que se celebran unas diez representaciones. En principio, están libres las semanas anteriores al estreno. Con mi forma de proceder, trabajan mucho tiempo antes del comienzo de las representaciones y hace falta remunerarlos.

Pero en sus películas nunca procede así.
Nunca ensayo antes de rodar. El cine es lo opuesto al teatro. En teatro es necesario ensayar porque, una vez que el espectáculo está listo, debe funcionar solo, noche tras noche, sin la presencia del director. En cine se trabaja con una serie de momentos que quedan grabados para siempre. Por eso no ensayo antes de rodar. Otros cineastas sí lo hacen y obtienen resultados excelentes. No hay reglas. Lo que digo solo es válido para mí. Cuando se ensaya mucho, la seguridad en uno mismo crece demasiado y se pierde la tensión necesaria. En el escenario, la tensión reaparece en el momento en que uno se encuentra frente al público. Obviamente, no ocurre lo mismo en cine. Por eso solo ensayo con los no profesionales y los niños, para darles seguridad antes de descubrir la agitación que hay en un plató. Tratándose de actores profesionales prefiero utilizar su espontaneidad, su primer intento. De hecho, con los profesionales casi siempre me quedo con la primera toma o la vigesimoquinta, cuando vuelven a hacer lo mismo que en la primera. Los ensayos tienen otro problema: cansan a los intérpretes. Pero ya se sabe que Bergman —que usaba a los mismos actores en el escenario y en el cine—, ensayaba durante semanas en los decorados antes de rodarlo todo en tres semanas. Y su método daba películas formidables.

¿Participó en la dirección musical de la ópera?
Tuve que hablar antes con el director de orquesta porque había previsto muchas pausas en la escenificación. La más evidente es el momento que precede a la gran aria llamada «del champán», en la que Don Giovanni trata con brusquedad a Leporello, abre la ventana y se oye el ruido de la calle. En ese momento nos preguntamos si va a saltar, lo que no está en el libreto. Es un recitativo, y con los recitativos se tiene una mayor libertad. Siempre y cuando, claro está, se haya obtenido el beneplácito del director de orquesta, con quien deben ajustarse las pausas. Antaño, toda la ópera se tocaba y cantaba seguida.

Maqueta del decorado único realizado mediante ordenador por Christoph Kanter.

¿No escogió al director de orquesta, a Sylvain Cambreling?
No, lo escogió la Ópera de París. Leí la partitura con él para indicarle lo que quería hacer, sobre todo en los momentos en que me alejaba de la tradición. Es obvio que le pedía su opinión para cada ocasión. Una de las modificaciones que le costó aceptar fue la de reducir el coro de campesinos a un cuarteto. Y otro ejemplo

ocurre durante la fiesta. Normalmente tocan tres pequeñas orquestas en esta escena y compiten musicalmente. Pero no era posible que hubiera varias orquestas en el decorado. Opté por tres grabaciones que se oirían por una radio y que deberían encadenarse con la música de la orquesta de la Ópera, o superponerse a esta. Al principio, Sylvain no estaba nada de acuerdo con la idea, pero acabó admitiéndola porque no había otra solución posible. Para la reposición del espectáculo en 2012, el nuevo director de orquesta, Philippe Jordan, quiso suprimir todas las pausas. Le dije que si querían reponer la puesta en escena de 2006, debían conservarlo todo. Intentó llegar a una solución intermedia, pero me negué. Son libres de hacer una nueva puesta en escena, pero si quieren conservar la mía, deben aceptarla íntegramente.

Su puesta en escena incluye algunas cosas muy audaces. La primera es el decorado único, firmado por Christoph Kanter, su director artístico habitual en cine. ¿Le propuso inmediatamente encargarse del decorado?

Sí, y también se encargó de los decorados de *Così fan tutte* en Madrid, en 2013.

¿Gérard Mortier estaba de acuerdo?

Sí. Le expliqué que en la ópera me encontraba en la posición de un extranjero, y que para sentirme cómodo, debía rodearme de mis colaboradores habituales. Fue así como conseguí que contrataran a Christoph y a Annette Beaufays, la diseñadora de vestuario de *La pianista*, que de hecho se ocupa del vestuario de todos los grandes teatros de Viena y viaja por todo el mundo. Me tranquilizaba tenerlos conmigo. Ya que habíamos optado por un entorno empresarial, nos inclinamos por un decorado que representara el estilo arquitectónico del barrio de La Défense, en París. El único problema al que nos enfrentamos fue con el responsable de la construcción de los decorados, un italiano muy simpático a punto de dejar la Ópera de París para volver a su país. Se empeñó en que el decorado debía construirse allí porque, según él, era demasiado grande para los talleres del Garnier. Más tarde descubrimos que era un chanchullo que había montado con su tío. Cuando Christoph Kanter fue a Italia a ver el decorado, se dio cuenta de que lo habían

modificado. Intervino, pero cuando entregaron los módulos en el Garnier, la mayoría no encajaban unos con otros, lo que fue une enorme molestia durante los ensayos porque los carpinteros trabajaban mientras estábamos en el escenario. Además supuso un coste de producción adicional. La única vez que vi la iluminación del conjunto del espectáculo fue en el ensayo general. El encargado de la iluminación, que había trabajado con Patrice Chéreau y otros muchos, estaba tan harto que acabó por irse. No funcionaba nada, no podía trabajar como quería. El problema con el decorado fue el más duro de todos para este espectáculo; nos retrasó y nos estresó. Temía no poder acabar el trabajo a tiempo.

Otra de las audacias de esta versión es recurrir a la oscuridad que tanto le gusta para la gran pantalla, como lo demuestran Le temps du loup y La cinta blanca.

Mortier me preguntó en varias ocasiones si no era posible iluminar el escenario un poco más y me vi obligado a negarme. El decorado se prestaba a ese tipo de iluminación. Como siempre, había asientos en el teatro desde los que no se veía bien la escena. Pero aun así, me preocupé por la comodidad visual de los espectadores. Además, el decorado estaba construido en forma de trompeta, lo que permitía que la voz llegara más lejos en una sala cuya acústica no es de las mejores.

El decorado de Christoph Kanter visto desde arriba.

Algunos opinaron que la puesta en escena habría sido más adecuada para el teatro de La Bastilla, donde se repuso el espectáculo al año siguiente, en vez del Garnier. ¿Está de acuerdo?

No, me parece que el contraste entre el decorado y el espacio que ofrece el Garnier estaba más conseguido que en La Bastilla, donde el decorado se integraba con más facilidad.

Entre sus audacias también está la sustitución de las máscaras venecianas por unas de Mickey. ¿Cómo se le ocurrió la idea?

Buscaba máscaras que pudieran encajar con un equipo de limpieza en La Défense. Algo que les pareciera divertido en una fiesta y que fuese fácil de encontrar en las tiendas. Mickey representa la diversión por excelencia, pero de la multiplicación de esas máscaras emana algo inquietante.

Esas máscaras lúdicas, y también americanas, llevadas por «técnicos de superficie», como se llama hoy en día a los equipos de limpieza en Francia, han hecho que algunos

tachen de marxista su interpretación de la ópera de Mozart.
Me parece que el mundo de Don Giovanni encaja bien con un universo ultracapitalista. Y Mickey, como emblema de Estados Unidos, también remite a lo mismo. Uno de los responsables del departamento jurídico de la Ópera dijo que el uso de esas máscaras podía ser un riesgo en cuanto a la reacción de la casa Disney, por lo que Mortier pidió permiso al estudio Disney, y lo denegaron. Pero me empeñé y Mortier me apoyó diciendo que ya veríamos cómo reaccionarían los de Disney. Y si nos denunciaban, demostraría que tienen muy poco sentido del humor.

Pero la mayor audacia tiene que ver con la importancia que da a la sexualidad. Hay una violación en el escenario…
¡Pero si está en la ópera!

Efectivamente, pero enseña a la joven totalmente desnuda, de frente, haciendo hincapié en la violencia. No suele escenificarse así…
Creo que hoy en día, en ciertos círculos del poder, los hombres desarrollan una sexualidad rápida y brutal. El personaje de Don Giovanni, proyectado en el mundo de las finanzas, no podía actuar de otro modo. En cuanto a la desnudez, solo se ve a la joven desnuda un segundo. Don Giovanni le arranca la ropa y sus compañeros la tapan inmediatamente con lo primero que tienen a mano.

Pero ¿las escenas de este tipo no suelen ser tabús en la ópera?
No lo sé. Estoy seguro de que habrá en otras. Recientemente, en el festival Wiener Festwochen tuvimos ocasión de ver un concierto de música clásica en el que todos estaban desnudos, el pianista, etcétera. Hoy en día, en teatro ya no sorprende a nadie.

Tampoco en la danza contemporánea, pero ¿en el Garnier?
No hubo ningún problema al respecto con Mortier. Nadie se opuso. El único problema fue encontrar a una intérprete que aceptara salir desnuda, aunque solo brevemente. Todos los papeles no cantados fueron objeto de un casting específico. Kris de Bellair, la agente de

casting de mis películas, se encargó de hacerlo. Le llevó semanas buscar a los figurantes. Los de la Ópera no estaban muy contentos porque tienen sus agentes de casting, no muy cooperativos, por cierto. Pero mi agente recorrió los extrarradios para encontrar magrebíes, africanos, personas que quizá nunca habían ido a la ópera, pero que interpretaron su papel con muchas ganas.

Otra audacia sexual en su versión es el beso en los labios entre Don Giovanni y Leporello. No está incluido en el libreto.

No. Ocurre cuando canta el aria llamada en alemán «del champán». ¿De dónde viene este título? En ningún momento se menciona el champán en el libreto, pero supongo que un buen día, alguien decidió que Don Giovanni debía tener una copa de champán en la mano. En ese momento, Don Giovanni es presa de la más absoluta desesperación, por lo que sentí que debía hacer algo excesivo. Piensa en suicidarse, pero supera el impulso y se vuelve agresivo con los que le rodean. Y del mismo modo que mató al Comendador de una puñalada, se lanza hacia Leporello y le besa en la boca. Quiere humillarle con ese gesto, después de haber mostrado debilidad y desesperación ante su empleado.

Este personaje violento y sensual está paradójicamente anclado en un decorado con una dominante cromática de azul y gris.

¡Más bien negro! Es la imagen de esos lugares de apariencia muy fría. Se buscó un efecto contrastado, claro. También es evidente en la escena en que Don Giovanni coge el abrigo de Doña Elvira cantando, se envuelve con él y se tumba en el suelo. Para mí, es el mejor momento de la puesta en escena, la interpretación es perfecta. También ayudó la decisión del director de orquesta de contratar a un intérprete de mandolina que tocó de maravilla. Es aún más conmovedor porque contrasta con un decorado glacial.

Sorprende que cante tumbado.

Es difícil cantar en semejante posición porque impide recuperar el aliento de forma natural. Shawn Mathey, el intérprete de Don Ottavio, que debía cantar parte de las arias tumbado, prefirió

hacerlo de pie porque le daba miedo desafinar en un momento dado. Peter Mattei (Don Giovanni) y Christine Schäfer (Donna Anna) tienen un dominio tan enorme de la técnica del canto que se adaptan a cualquier cosa.

Elvira (Arpiné Rahdjian) y Leporello (Luca Pisaroni).

En el último acto innovó en cuanto al regreso del Comendador…

Cuando me planteaba si sería capaz de montar la ópera, sabía que mi decisión dependería de mi capacidad para encontrar una buena idea para el regreso del Comendador. El ridículo está al acecho en esta escena. Hay que evitar la imaginería del fantasma para ser creíble. Por eso mismo, la puesta en escena de Peter Sellars no funcionaba; dio una dimensión religiosa a la aparición. Pero si la ópera transcurre en un entorno en que Dios no existe, ¡no puede reaparecer al final! Por eso decidí que se vería al Comendador muerto, sentado en su sillón de despacho. Su voz sale de una cinta magnética y su hija le mueve la mano. Al final, Donna Elvira, la otra mujer a la que decepcionó, es la que da el golpe fatal a Don Giovanni antes de que los empleados le tiren, vivo todavía, por la ventana. Me pareció que así funcionaba bastante bien. Asimismo, en la escena en que el Comendador invita a Leporello a unirse a él, no hacía falta molestarse con la estatua parlante. Bastaba con abrir la puerta del despacho del jefe.

Es el otro momento fuerte del final con la rebelión de las minorías representadas por los magrebíes, los africanos y… las mujeres.

Llegamos más allá del realismo porque en esta escena participa mucha más gente que en la fiesta. Es la imagen de toda una clase social que se toma la revancha.

Nos hace pensar en Código desconocido, donde también abordó el problema de la inmigración y de la inserción social.

Ya saben que en París funciona así: la limpieza de los grandes edificios de oficinas depende únicamente de árabes y de negros. Quise calcar la escenografía de la realidad social actual.

En su versión, como en muchas otras, incluida la de Joseph Losey para la gran pantalla, se corta el mismo momento en el segundo acto, ¿por qué?

La escena en que Zerlina atrapa a Leporello con artimañas se corta a menudo porque no funciona muy bien. Al principio quise mantenerla, pero la cantante que hacía de Zerlina llegó muy al final de los ensayos y ya no disponía de bastante tiempo para ocuparme

de eso.

En 2013 montará Così fan tutte en Madrid. ¿Tiene la intención de hacer una puesta en escena tan modernizada?
Creo que sí. Pero aún ignoro cómo la anclaré en el momento contemporáneo. Cuando le propuse a Mortier montar esta ópera en el Garnier, no fue porque se me hubiera ocurrido una idea genial para la adaptación, sino porque adoro la música y quería vivir con ella un tiempo. Pero no fue el caso con *Don Giovanni*, ya que la conocía menos. Pero al escuchar la ópera a diario, descubrí muchas cosas en las que nunca me había fijado antes. De las tres óperas escritas por Lorenzo Da Ponte para Mozart, *Las bodas de Figaro* sigue siendo mi favorita, pero no me atrevo a montarla porque no veo cómo enfocar desde un punto de vista contemporáneo la cuestión del derecho de pernada. Peter Sellars lo consiguió escenificando a un gran embajador americano que vive con sus empleados en un lujoso ático que da a Central Park. Era muy gracioso. Pero no voy a volver a hacer lo mismo. La única ópera de las tres escritas por Da Ponte que no plantea problemas para ser trasladada a la época actual es *Così fan tutte*. Es tan atemporal como una obra de teatro de Marivaux.

¿Le gusta La flauta mágica?
Me gusta todo de Mozart, pero sería incapaz de montar esta ópera. Hace falta una gran fantasía y encontrar imágenes originales. No es algo que tenga en mi interior.

¿Le tienta alguna otra ópera?
Desde *Don Giovanni*, me han propuesto una decena de títulos de diferentes autores, pero siempre he dicho que no. No quiero ser encasillado como director de escenografía de óperas. La mayoría de ellos estudiaron música y conocen las partituras. El trabajo de preparación es enorme, compás a compás. Lleva mucho tiempo y tampoco está muy bien pagado. ¡Prefiero hacer una película! Ya no tengo veinticinco años, y en los últimos años que me quedan, quiero limitarme a lo que sé hacer.

Para alguien cuya primera vocación fue la de concertista o

compositor, es una bonita forma de expresar su pasión…
Cierto. Pero tampoco hay tantas óperas que me interesen lo suficiente como para montarlas. Puedo imaginar la escenificación de *Fidelio*, la única ópera de Beethoven, pero volvemos a lo mismo, es muy difícil encontrar una situación creíble. Todavía estoy por ver una buena puesta en escena. También me propusieron a Wagner, pero su música no me llena lo suficiente para vivir con ella durante meses.

Debió disfrutar mucho con el trabajo que le supuso Don Giovanni, ya que se niega a montar obras de teatro, pero aceptó ocuparse de una segunda ópera.
Lo hago en igual medida por Mozart y por Mortier, que recurrió a mí y que siempre me apoyó. Debo ser fiel a los que lo son conmigo.

¿La experiencia con Don Giovanni tuvo alguna influencia en la puesta en escena de las películas siguientes?
No, son dos cosas totalmente diferentes. Es como el teatro, al que me consagré durante unos veinte años. Sin embargo, en teatro aprendí a trabajar con los actores. En un escenario tienen más libertad. Si no quieren hacer lo que les pido, no lo hacen. Hay que seducirlos, literalmente, para que hagan lo que uno espera de ellos. En cine, el realizador es el gran jefe porque todo el mundo sabe que no se puede perder el tiempo en discusiones. Por consiguiente, los actores son mucho más conciliadores. Por eso siempre aconsejo a mis alumnos que hagan teatro. Que monten una obra pequeña donde sea y se lancen con los actores, arriesgándose a ser abucheados. Solo así aprenderán algo de los actores. El cine es una mala escuela para eso. Los alumnos tienden a acusar al actor si no funciona. Siempre les digo que el intérprete no es malo, sino ellos a la hora de dirigirle. O bien no han escogido al actor correcto para el papel o bien no han conseguido dirigirle para que dé todo lo que se espera de él.

¿La dirección de cantantes de ópera requiere más atención, incluso tensión, que la de actores de cine?
No. Sea lo que sea, siempre es muy duro si se quiere conseguir una cierta calidad. Quizá sea más duro para mí porque no estoy tan

habituado. Cuando llegué al cine, ya estaba acostumbrado a la televisión, pero la ópera fue algo totalmente nuevo. Por eso estaba muy nervioso cuando empecé. No sabía cómo expresarme ante un cantante. ¿Hasta dónde podía llegar sin alienarle? Pero me di cuenta muy rápidamente de que son muy abiertos, están llenos de curiosidad y les gusta que les guíen. Es mucho más fácil trabajar con cantantes que con actores de teatro. En cine, al ser yo el autor del guion, ¡no tienen mucho margen para criticarme! De todas formas, cuando los espectadores me felicitan por la dirección de actores, se lo debo sobre todo a mi experiencia en teatro. Pero volviendo a su pregunta, me parece que hay muchos más puntos comunes entre la ópera y el cine que entre el teatro y el cine. Ya lo he dicho antes, soy una persona que lo planifica todo de antemano; sé exactamente lo que quiero que salga en la pantalla en cada plano de una película. Esto hace que los técnicos sepan exactamente qué deben hacer. En la ópera pasa tres cuartos de lo mismo, debemos seguir la música, nadie puede cambiarla. Es el hilo conductor que debe respetarse.

¿Nunca le ha apetecido dirigir un anuncio?

Nunca. He recibido varias ofertas, pero siempre las he rechazado. Tal vez por moral profesional, pero más bien porque soy incapaz de trabajar en algo que no me interesa. Acuérdense de mi triste intento cuando se me ocurrió montar un vodevil de Labiche en el teatro. La publicidad, incluso por una causa que me interesa como la defensa de los derechos humanos, seguiría siendo lo contrario de lo que hago en cine, que consiste en alimentar la sospecha en vez de recalcar verdades. Además, no me siento cómodo con los cortometrajes. Lo veo con mis alumnos. Me parece más difícil hacer un buen corto que un buen largometraje.

En nuestras conversaciones se refiere a menudo a sus alumnos. ¿Cuánto tiempo hace que enseña cine y dónde?

Empecé a dar clases en 2002 en la Filmakademie de Viena, que forma parte de la facultad de Bellas Artes y Música. Lo hago por placer. Además, me da la oportunidad de tener contacto con los jóvenes y estar al corriente de lo que les interesa.

¿En qué consisten sus clases?

Enseño realización y escritura de guion mediante seminarios y un trabajo más personal con cada alumno. Concretamente, me ocupo de dos seminarios. Uno está dedicado al análisis de películas y el otro, al trabajo con el actor, al desglose y al *storyboard*. Además, acompaño a cada uno de los alumnos en la elaboración de los cortometrajes que deben realizar durante su programa académico, desde la escritura del guion hasta el final del montaje. Durante el último año de carrera, los estudiantes deben concebir un largometraje o, al menos, una película de 40 minutos que luego podrán usar como tarjeta de visita. De esta forma, varios han conseguido que se les produzca un primer largometraje.

Michael Hakene durante una clase en la Filmakademie de Viena.

¿Cuántos alumnos asisten a sus clases?

No hay un número limitado, pero en general unos veinte en cada promoción. Bastantes menos en los cursos de realización. Suelen ser dos o tres, excepto en 2011, que en vista de la enorme calidad de los que se presentaron, seleccionamos a seis. Solo había un austríaco entre ellos, los demás procedían de Serbia, Polonia, Ucrania y Estados Unidos. La Filmakademie está abierta a los estudiantes de cualquier país, pero se exige expresarse en alemán.

¿Con qué empieza las clases de la sección «realización»?
Depende. Intento dar respuestas que correspondan a las necesidades de los alumnos. Suelo empezar preguntándoles: «¿Qué deseáis aprender en estas clases? ¿Cuáles son vuestras debilidades?». La contestación acostumbra a ser la misma: los actores. Efectivamente, las películas de los estudiantes son, en general, técnicamente buenas, pero fallan mucho en cuanto a la dirección de actores. Organizamos sesiones de ensayos. Les pedimos que interpreten. También recurrimos a alumnos del Reinhardt Seminar, la escuela de Arte Dramático, e incluso a actores profesionales. Por eso, uno de mis alumnos pudo hacer una película con Ulrich Mühe y Susanne Lothar. Les dejamos que escenifiquen. Observamos, corregimos. Siempre digo que la dirección de actores solo se aprende con la práctica. Les llamo la atención sobre la necesidad de tener un buen oído. Pero todo esto es algo que se adquiere con el tiempo.

En sus cursos, ¿hay una parte reservada a un enfoque más teórico?
No. Se trata de una enseñanza práctica. Incluso para el análisis de películas, les pido que redacten críticas muy detalladas de las películas que les enseño. Luego lo hablamos. Pero hace algunos años confié estas clases a mi ayudante porque el nivel de los estudiantes de primer año es tan bajo que acababa por sacarme de quicio. Las primeras películas que les enseñamos, como ya dije, son *El espejo*, de Tarkovski; luego *Al azar de Baltazar*, de Bresson, y *Una mujer bajo la influencia*, de Cassavetes. A continuación, tres films propagandísticos *El triunfo de la voluntad*, de Leni Riefenstahl; *Air Force One (El avión del presidente)*, de Petersen, y *Z*, de
Costa-Gavras.
Para terminar, una película de Eisenstein. Proyectamos una película cada quince días, unas veinte anualmente. Nos permite enseñarles bastantes cosas buenas que no conocen y que les desconciertan, excepto a uno o dos alumnos que ya lo han visto todo, pero que quizá no serán los más talentosos para la realización.

¿Consigue detectar la falta de talento de algunos de sus

alumnos?

Se notan enseguida los alumnos con mucho talento, pero no significa que lleguen a hacer algo. Si están demasiado encerrados en sí mismos, no serán capaces de adaptarse a los demás. Para ser realizador, hay que saber adaptarse, no para someterse a lo que los demás esperan, sino para tener muy claro lo que se puede hacer o no. Pero volviendo a su pregunta, soy muy impaciente y tengo tendencia a pensar que algunos alumnos nunca lo conseguirán. Y es una equivocación. Solo necesitan tiempo. Hemos visto algunos que han tardado años. De pronto, hay un detonante y todo encaja. Además de impaciente, también soy muy sincero. Si algo no me gusta, lo digo enseguida. Mis alumnos saben que nunca miento. Por eso mismo algunos me tienen miedo y otros, mucho afecto. Pase lo que pase, siempre soy yo mismo con ellos.

Michael Hakene durante una clase en la Filmakademie de Viena.

¿Cuántas horas lectivas tiene a la semana?

Doy clases los dos primeros días de la semana, de 10 de la mañana a 6 de la tarde. Cuando hago una película, me las arreglo para rodar en verano, durante las vacaciones. Pero no fue posible con *La cinta blanca* y *Amor*, por lo que debí pedir una excedencia sin sueldo.

¿Cuánto dura la carrera?

Tres o cinco años. Al cabo de cinco años obtienen el título de «*Magister*». Sin embargo, en mi opinión, cinco años es demasiado. Tenemos alumnos que siguen al cabo de diez años porque se han ausentado en diferentes ocasiones para trabajar antes de regresar y seguir sus estudios. La mayoría de alumnos se apunta para cinco años. Pero nada más conocernos les explico que si carecen de experiencia personal, no se quedarán con lo que oirán. Les aconsejó que trabajen lo más posible en el plano práctico, incluso fuera de la Filmakademie, aunque sea llevando los cafés al plató. Sea como sea, aprenderán mucho más estando en contacto con profesionales que con sus profesores. Les transmito mi experiencia personal, pero deben aprender por sí mismos.

Después de la carrera, ¿la Filmakademie ofrece trabajo a los alumnos?

No, pero encontramos soluciones. Por ejemplo, dos alumnos míos están rodando su primera película con
Wega-Film.

Es obvio que no puedo obligar a nadie a que contrate a un alumno mío. Solo puedo presentarle, añadir que tiene un guion que me parece interesante y pedirle al productor que lo lea. Él decidirá si quiere producirlo.

El mayor problema hoy en día —y no solo en Austria—, no es la falta de realizadores, sino la de autores. La mayoría de realizadores son buenos profesionales, pero hacen películas nulas porque los guiones carecen de fuerza. Siempre se lo recuerdo a mis alumnos de realización: «¡Luego acabaréis dependiendo totalmente de los autores!». Me parece que se sobrevalora mucho a los realizadores. Un director no puede hacer nada con un guion malo. Cuando se habla de «una película de…», debería referirse al autor del guion.

12

Los orígenes de *La cinta blanca* – Las fotografías de August Sander – Reconstituir o recrear – Los colores del blanco y negro – Elogio a la imagen digital – Emociones contra interpretaciones – No quiero educar a los espectadores – Trabajar con niños – Mentiras al servicio de la verdad – Ingmar Bergman y *El pueblo de los malditos* – La lección de mezclas – La Palma de Oro y detrás de las bambalinas en el Festival de Cannes.

¿A cuándo se remonta el proyecto de La cinta blanca?

Me parece que a unos quince años al menos. Antes de empezar a escribir, había firmado un contrato para un telefilm de dos horas con la cadena austríaca ORF. El *Dramaturg*, teniendo en cuenta la amplitud del proyecto, me aseguró que la duración podría ampliarse. Pero cuando presenté el guion, que se había convertido en una miniserie de tres partes, el *Dramaturg* en cuestión se había jubilado y su sustituto quiso limitarse a las dos horas especificadas en el contrato. Me negué, y el proyecto se abandonó. Estaba rodando *La pianista* cuando me llamaron unos responsables de ORF para decirme que estaban con unos ejecutivos de WDR y que deseaban proponerme algo. Pensando que querían retomar el proyecto, fui a verles durante la hora de la comida. Y descubrí que su idea era que rodara una película en tres partes en torno a… ¡*Metternich*! Estaban empeñados en el tema porque ya habían invertido mucho dinero, pero no me interesaba en absoluto. Transcurrieron varios años antes de que me llamara la nueva directora de la cadena austríaca. Esta vez sí se trataba de rodar mi trilogía, pero ¡en dos partes! Intenté hacerle entender que o bien se trataba el tema en tres partes como estaba previsto, o bien

conseguíamos reducirlo a un solo bloque, pero no podía dividirse en dos. No lo entendió y el proyecto volvió a abandonarse.
Hasta el día que hablé del guion con Margaret Menegoz, a quien le pareció magnífico y quiso producirlo inmediatamente. Siempre y cuando cortara una hora. Prometí intentarlo y conseguí cortar veinticinco minutos. Me parecía imposible quitar más sin tocar la estructura. Pero a Margaret no le bastaba, ya que para vender la película, no podía pasar de dos horas y media, la duración límite que garantiza el máximo número de sesiones en los cines. No recuerdo cuál de los dos, si ella o yo, pensó en
Jean-Claude
Carrière. Aceptó inmediatamente ayudarme a cortar. Trabajó durante un mes antes de desplazarse a Viena para hacerme sugerencias. Bastaron dos tardes para ponernos de acuerdo. Ya que no podíamos cortar la trama, se le ocurrió la genial idea de eliminar todas las escenas en las que se veía a los niños jugando juntos. Me parecían muy redondas y muy bien documentadas en cuanto a los juegos de la época. Pero con relación al secreto que quería mantener, era mejor quitarlas porque dejaban demasiado claras las relaciones entre los niños.

———————

LA CINTA BLANCA

Un viejo maestro de escuela recuerda. Entre 1913 y 1914, en un pueblecito del norte de Alemania tuvieron lugar unos incidentes que, de hecho, nunca tuvieron una explicación.
Todo empieza con el médico cayéndose del caballo, al tropezar con un hilo invisible tendido entre dos árboles, mientras volvía a casa. Poco después, una campesina se cae, al pisar un tablón carcomido del desván, y muere. Otros hechos de menor importancia contribuyen a la creciente inquietud en el pueblo. El pastor castiga a dos de sus cinco hijos, Martin y Klara. A esta última por volver tarde a casa, y a Martin por masturbarse. De ahora en adelante deberán llevar una cinta blanca, símbolo de su futuro regreso a la pureza. Durante la

fiesta de la cosecha, Max, el hijo mayor del capataz del barón, destroza la plantación de coles de su patrón, al que acusa de ser el responsable de la muerte de su madre. Poco después, Sigmund, el hijo del aristócrata, aparece en el bosque, atado a un árbol y apaleado. Eva, que trabaja como niñera en el castillo y se ocupa de los gemelos nacidos hace poco, es despedida. Busca refugio donde el maestro, que ya le ha demostrado su afecto y aprovecha la oportunidad para estar más cerca de ella. Él va a otro pueblo a pedir la mano de la chica a su padre, pero este pide a los enamorados que esperen doce meses antes de casarse. A partir de ese momento, los incidentes se precipitan. El médico, viudo, repuesto de su caída, regresa al pueblo y reanuda su relación con la comadrona que se había ocupado de sus hijos en su ausencia. Pero al cabo de poco tiempo la echa después de humillarla. A los pocos días toquetea a Anna, su hija adolescente. La mujer del administrador da luz a un niño que no tarda en enfermar. Un pajar se incendia y un campesino se ahorca en su granja. La mujer del barón le anuncia que tiene un amante en Italia y que quiere reunirse con él. Encuentran a Karli, el hijo discapacitado mental de la comadrona, atado a un árbol; casi le han sacado los ojos. Turbado y deseoso de entender, el maestro decide investigar y saca la conclusión de que los niños del pueblo son los responsables. Comparte su teoría con el pastor, pero este, indignado, le echa. La comadrona deja el pueblo para informar a la policía de lo que le ha contado su hijo. Los rumores corren…

A la misma hora en que el 28 de junio de 1914, Austria declara la guerra a Serbia, después del asesinato del archiduque Francisco Fernando en Sarajevo, y que Alemania hace lo propio con Rusia y Francia, todos los habitantes del pueblo están reunidos en la iglesia. Poco a poco, se hace el silencio…

———————

La primera versión del guion ya apoyaba la teoría según la cual una idea, por muy buena que sea, desde que se convierte en sistema, se vuelve una ideología y puede ser peligrosa.

Sí, incluso diría que es la razón de ser del guion, aunque no lo entendí hasta después de empezar a escribirlo. No trabajo como algunos autores que escogen temas de actualidad, como la crisis económica, por ejemplo, y luego imaginan una historia para ilustrarlos. En mi caso, debe conmoverme o sorprenderme algo que sirva de motor a una reflexión. Para *La cinta blanca* pensé en un coro compuesto por personajes rubios, en el norte de Alemania y en un decorado en blanco y negro. Niños que cantan corales de Bach y que castigan a los que, en su vida, traicionan las ideas que predican. Fue mi punto de partida, probablemente nutrido por una reflexión política. Pero mi objetivo no era hacer una película política, sino contar una historia.

¿Cómo se le ocurrió la idea de la película?

No tengo la menor idea. Es la pregunta más difícil que pueden hacerme porque jamás sé qué contestar. Diré que cayó del cielo. Es como un compositor que crea una melodía, ¿de dónde le viene la idea? Es imposible saberlo. A veces puede ser una imagen que me viene a la cabeza, como con *La cinta blanca*. Pero no suele pasar. En general, se me ocurre la idea de una historia que debo desarrollar.

La cinta blanca no es su primera película histórica, pero trata de un periodo y una cultura que jamás había abordado. ¿Cómo se documentó?

Antes de pensar en el norte de Alemania, me interesé por el problema de la educación. Leí muchos libros al respecto y también acerca de la vida en el campo. Estas lecturas me apasionaron y enriquecieron mi idea. En una película histórica hay muchas cosas que no pueden inventarse. En este caso, el hijo del campesino que siega la plantación de repollos para vengar la muerte de su madre. Encontré en un libro el dicho que pongo en boca del administrador: «El trigo está segado, queremos cobrar, que se cuide el tacaño o le

cortaremos el cogollo».

¿Descubrió en esas lecturas la idea de la cinta blanca, el símbolo del regreso a la pureza después de que se cometa y castigue una falta?
Sí, un autor del XIX daba consejos acerca de la educación de los niños, pero no recuerdo en qué libro. ¡Leí tantos!

Leonard Proxauf.

¿Podría ser un texto de Alice Miller?
No, no me lo parece. Conozco la obra de esta psicoanalista, y creo haberla leído en su totalidad. Nunca da un ejemplo práctico que pueda ponerse en práctica. Los libros realmente útiles fueron los que detallaban casos reales. Me sorprendió la cantidad de veces en que, tratándose de educación, mucha buena voluntad acaba en un drama.

También tuvo que consultar fotos de la época para encontrar el estilo visual de La cinta blanca.
Ya conocía muy bien las fotografías de August Sander. Para mí representaban el ideal a alcanzar. Son de una luminosidad y una nitidez extraordinarias, algo que no teníamos en cine antes de la llegada del digital. Por eso repasamos todas las caras en

posproducción, para hacerlas más nítidas, incluso en los planos abiertos. Fue un trabajo muy minucioso. Por ejemplo, en la escena del principio, cuando Anna, la hija del médico, intenta consolar a su hermano Rudolf en la escalera, después del accidente de caballo del padre, la lágrima en el rostro de la chica no se veía bien y la retrabajamos con ordenador.

¿Decidió rodar en blanco y negro porque las fotos de principios de siglo eran en blanco y negro?

Efectivamente, solo conocemos este periodo a través de imágenes en blanco y negro, por lo que la reconstitución sería automáticamente más creíble. Pero también había una segunda razón: el distanciamiento. El blanco y negro crea una distancia que impide cualquier enfoque naturalista. Y escapar al naturalismo era obligatorio en un proyecto como este, donde es materialmente imposible reproducir la época tal como era realmente. El blanco y negro recuerda a cada momento que no se está en una falsa realidad, sino en una recreación.

Pero no rodó La cinta blanca directamente en blanco y negro.

No, así es. Con las fuentes de luz que queríamos utilizar (velas, lámparas de petróleo, antorchas), ningún negativo en blanco y negro resultaba completamente satisfactorio. Por ejemplo, cuando rodábamos una vela, solo se veía la llama, todo lo demás era negro. Esto se debe a que en la industria cinematográfica apenas se utiliza el blanco y negro, y las empresas como Kodak no han intentado mejorar la sensibilidad del negativo. Pero un nuevo negativo en color aparece cada seis meses. Realizamos muchísimas pruebas para decidir cuál nos convenía más.

¿También hicieron pruebas con cámaras digitales?

No, el recuerdo que teníamos Christian Berger y yo del rodaje de *Caché (Escondido)* era demasiado malo y no estábamos dispuestos a volver a pasar por una pesadilla semejante.

¿Cómo se transforma un rodaje en color a copias en blanco y negro para las salas?

Lo que rodamos en color se transfirió a digital y de ahí, a blanco y negro. Montamos la película en blanco y negro y en digital. En el rodaje había una caravana con dos pantallas de control; una en color para comprobar algunos detalles y otra, de la que se había quitado el color, en blanco y negro. El resultado era muy diferente.
Antes de empezar a rodar, experimentamos con Christian proyectando sin color varias películas cuya acción transcurre en la misma época que *La cinta blanca*, como *Sin perdón*, de Clint Eastwood. El resultado era catastrófico, tal como imaginé. Cada vez que habían añadido una fuente de luz escondida para reforzar el halo de una lámpara, por ejemplo, se notaba. Pero si la imagen era en color, no se veía el subterfugio. El color hace desviar la mirada, mientras que el blanco y negro subraya todo lo falso. Lo tuvimos en cuenta.

En el plano económico, ¿trabajar en blanco y negro no supuso un problema?
Sí, claro. Todos los productores estaban en contra, sobre todo la gente de las televisiones. Margaret Menegoz consiguió convencer a la televisión francesa para que se emitiera en blanco y negro. Los alemanes dudaron mucho, incluso habían exigido por contrato poder emitirla en color. Yo estaba convencido de que si la película recibía una buena acogida en Cannes, la televisión alemana no se empeñaría en pasarla en color porque haría el ridículo más espantoso. Dicho eso, si la televisión no hubiese dado su brazo a torcer, yo no habría trabajado en una versión en color. Habrían debido arreglárselas con el primer operador. Lo mejor es que la película batió todos los récords de audiencia en octubre de 2011 en la televisión alemana que la emitió en blanco y negro y fue vista por cuatro millones y medio de telespectadores. Lo mismo pasó en Austria, con ochocientos mil telespectadores, algo totalmente inesperado.

La versión digital que se pasó en Cannes era asombrosa por su nitidez. Pero para el estreno en salas comerciales fue necesario realizar copias en 35 mm, ya que en 2009 la mayoría de cines no disponía de equipos de proyección digital. ¿Cómo fue el proceso de transferencia a analógico?

Nos centramos mucho en los contrastes, en los valores del negro y del blanco, con el fin de permanecer lo más cerca posible de lo que habíamos obtenido en digital. Pero la profundidad de campo no es la misma en analógico, se pierde gran parte de la plasticidad de la imagen porque en digital da la impresión de ser casi tridimensional.

¿Se inspiró en las fotografías de Sander para los trajes y las caras?

No solo en las de Sander. Los rostros son muy diferentes de los actuales en todas las fotos de la época. Dentro de lo posible, me incliné por intérpretes y una figuración cuyos rasgos podían corresponder a los rostros de antaño. Pero no abundaban entre los actores actuales y recurrimos a peinados y accesorios. Por ejemplo, en las fotos de los años 1913 y 1914 nunca se ve a una mujer con el cabello tapándole la cara. Todas se peinaban hacia atrás con o sin la ayuda de un prendedor. Además, vestían de forma casi idéntica, lo que crea una extraordinaria similitud entre ellas. En la película, la comadrona y la hija del médico se parecen, pero si nos fijamos, sus rasgos no tienen nada que ver.

Christian Friedel y Leonie Benesch en un fotograma de La cinta blanca.

¿Tenía algunos actores en mente al acabar de escribir el guion?

En ese punto, los únicos papeles que tenía asignados eran el de la comadrona, Susanne Lothar, y el del pastor, Ulrich Mühe. Me gusta escribir para actores a los que estimo, pero eso puede llevar a problemas imprevistos. Y es lo que ocurrió con el fallecimiento de Ulrich, víctima de una forma muy agresiva de cáncer. Para sustituirle, pensé en todos los grandes actores alemanes de teatro y de cine, pero ninguno encajaba. O bien aparentaban ser demasiado neuróticos, o les faltaba esa autoridad innata que tranquiliza a todo el mundo a su alrededor. Hasta que conocí a Burghart Klaussner. Encajó inmediatamente en la imagen que me hacía del personaje, aunque creó un pastor muy diferente del que habría interpretado Ulrich Mühe, que era más dulce, joven y nervioso. Pero quedé muy satisfecho con la elección.

Burghart Klaussner, Ursina Lardi, Fion Mutert y Ulrich Tukur.

Para el papel del barón se inclinó por Ulrich Tukur, un actor y músico muy admirado en Alemania.

No era fácil encontrar al actor idóneo, que debía ser alguien como Josef Bierbichler, pero más noble. Un hombre muy viril, que se siente más cómodo con sus caballos que con su esposa. No tenemos actores semejantes. El más convincente me pareció Ulrich Tukur, a pesar de que era un poco demasiado joven para el papel.

Y los niños, ¿cómo los encontró?

Era mi mayor temor. Tenía miedo de llegar al primer día de rodaje sin los siete niños que necesitaba para los papeles principales. Siempre se puede sustituir a un actor adulto por otro más o menos equivalente. Pero no pasa lo mismo con un niño. Hay que buscar a los niños capaces de interpretar en una película, y esto lleva mucho tiempo. Nos concedimos un plazo de seis meses. El director de casting Markus Schleinzer, que ha trabajado en numerosas películas mías y también ha dirigido su primer largometraje, *Michael*, rodó con su equipo de asistentes y estudiantes a unos siete mil niños. Escogí unos treinta con los que trabajé directamente. También recurrimos a directores de casting de televisión. Encontramos a Leonard Proxauf, que encarna a Martin, el hijo del pastor, gracias a uno de ellos. Había protagonizado, en 2006, el telefilm *Nimmermeer*, del joven realizador Toke Constantin Hebbeln. Es muy apuesto, tiene un rostro fantástico y, de hecho, lo usamos para el cartel de la película. Pero sobre todo era conmovedor durante las pruebas de la escena en que se le acusa de masturbarse. La misma agencia también nos presentó a los dos niños que hacen el papel de hijos del capataz. Todos los demás los encontramos nosotros. Y para los papeles más pequeños mezclamos a niños con algo de experiencia en rodajes con otros escogidos in situ por mis colaboradores.

¿Y con los figurantes adultos?

De eso se ocupó la segunda ayudante de Schleinzer, una rumana que ya se había encargado de eso para *Le temps du loup*. Entonces había ido a buscar a su país a los que interpretan a la familia rumana. Los figurantes se lo habían pasado muy bien participando en la película y hablaron de su experiencia. Cuando regresó con la cámara de vídeo para *La cinta blanca*, encontró todas las puertas abiertas. Es verdad que los honorarios que abonamos a los figurantes representan cantidades bastante importantes con relación a los salarios en Rumanía. Llenamos dos autobuses de figurantes. Todos tenían pinta de auténticos campesinos, con la cara surcada de arrugas por el sol; nada que ver con los campesinos alemanes, que parecen vivir en una ciudad porque trabajan en el campo con tractores modernos dotados de cabinas climatizadas.

Aun así, ¿contrató a figurantes en Alemania?
Sí, de las doscientas personas que necesitábamos para la gran fiesta, más de la mitad son alemanas. Mis asistentes recorrían la región y en cuanto veían a alguien con un rostro de los de antaño, le proponían hacer una prueba. Tenía una pared totalmente cubierta con fotos y fue así como constituimos los grupos.

¿Cómo concibió los diálogos?
Escribirlos en el dialecto local de la época no era factible. Habríamos debido subtitular la película para el público de habla alemana, además de ser demasiado complicado para unos actores que procedían de todos los rincones de Alemania y que debían renunciar a sus acentos regionales. El único en conservar el acento bávaro fue Josef Bierbichler, algo perfectamente creíble ya que un capataz, en aquella época, podía prestar sus servicios muy lejos de su lugar de nacimiento. Sin embargo, hice doblar a Branko Samarovski, el intérprete de mi telefilm *Die Rebellion*, porque su acento austríaco era demasiado pronunciado.

Celebración de la fiesta de acción de gracias por la cosecha del verano de 1913.

Leímos en alguna parte que para los diálogos se inspiró en el estilo literario de Theodor Fontane, el autor prusiano de Effi

Briest.
Menos para los diálogos que para el comentario en off del narrador, porque depende de un idioma más culto.

¿Siempre tuvo la idea de incluir a un narrador?
Sí, por la misma razón de que la película es en blanco y negro. Crea una distancia con relación a los acontecimientos.

También le permitía dejar patente que los hechos que narra el maestro de escuela no son, tal como dice él mismo, «verídicos hasta el último detalle», lo que nos devuelve a una idea fundamental de su cine, la relatividad de cualquier verdad.
Desde luego. Siempre me las arreglo para nutrir la desconfianza del espectador. En esta película, sobre todo, era primordial distanciarse de la eventual culpabilidad de los niños, que de mayores no se convertirían todos en verdugos de judíos en los campos de concentración. Es más, los personajes son muy diferentes unos de otros y no tienen nada de negativos.

El pueblo de Netzow.

¿Dónde rodó?
En el norte de Alemania, donde el protestantismo está muy

presente. Habría podido situar la historia en Austria, en el Burgenland, donde hay comunas protestantes, pero habría sido menos representativo. Además, se imponía Alemania del Norte porque desde un principio había imaginado como marco un campo muy plano con vistas.

¿Quién se ocupó de las localizaciones, usted o su equipo?

Christoph Kanter, el director artístico. Recorrió unos sesenta mil kilómetros en coche, solo, durante semanas, deteniéndose en cada pueblo para hacer miles de fotografías. Es un hombre muy organizado que almacenaba en su ordenador los mapas y las fotos de todos los lugares que visitaba y apuntaba las carreteras por las que pasaba. Así es como nos dimos cuenta de que era imposible rodar en el oeste del país, porque todo está rehecho. Al principio pensamos en ir a Polonia o a la antigua Checoslovaquia, pero era demasiado complicado. Luego buscamos en Alemania Oriental, pero todo había cambiado bajo el régimen comunista. Sin embargo, encontramos el pueblo de Netzow, en el distrito de Prignitz, a unos doscientos kilómetros al noroeste de Berlín, que nos ofrecía una calle central amplia con la iglesia en medio dominando el pueblo. Como en todas partes en la RDA, las calles estaban asfaltadas, pero llenas de baches. Por suerte, el Estado acababa de prometer que se volverían a asfaltar al año siguiente. Por eso nos autorizaron a levantar el asfalto y cubrir la calle de arena, tal como estaba a principios del siglo XX. Quitamos los postes eléctricos, las antenas de televisión y camuflamos más de un tercio del pueblo con fachadas falsas pegadas a las casas.

¿Y con qué materiales se construyeron?

Las fachadas que colocamos contra las casas eran de madera pintada. Sin embargo, la casa del médico, con su jardín, se construyó íntegramente de piedra para hacerla realmente habitable. La casa vecina, la de la comadrona, era una vieja vivienda medio en ruinas que debimos reformar. Eso sí, lo que más problemas nos dio fue el castillo. Disponíamos de una abundante documentación que comprendía el conjunto de castillos en Alemania, pero todos habían sido restaurados de arriba abajo y transformados en hoteles o estaban totalmente abandonados. El que escogimos está cerca del

mar Báltico, a unos doscientos kilómetros de Netzow, el pueblo donde rodamos. Una distancia que nos complicó mucho la vida. El interior estaba en muy mal estado, pero los exteriores eran más o menos aceptables. El jardín colindante era una catástrofe y las viviendas adosadas tenían los tejados de uralita. Habría sido demasiado caro rehacerlos entonces y recurrimos a la digitalización en posproducción para borrarlos, fotograma a fotograma, en todos los planos en que se entreveían por el movimiento de la steadicam. Rehicimos el interior del castillo al completo, escalera incluida. Solo conservamos las maderas del salón principal.

¿No habría sido más fácil rodar los interiores en un estudio?
No, porque el gran espacio creado por la configuración exterior nos venía muy bien. Al contrario, el interior de la casa del pastor sí se construyó en un estudio de Leipzig. En cuanto a exteriores, además de la casa del médico, construimos la del capataz con la gran escalera a partir de un pajar muy sencillo que Kanter transformó. El trabajo que realizó para esta película fue una verdadera locura. Hizo un libro con las fotos de los decorados antes, durante y después de la intervención de su equipo para mostrar a los productores en qué habían invertido el dinero. Incluso las verduras que se ven en los campos fueron plantadas por nosotros con meses de antelación para que estuvieran listas para el rodaje.

Susie, su esposa, está en los títulos de crédito entre los técnicos que contribuyeron en los decorados…
Decoró dos estancias del castillo: una en que la baronesa toca el piano y otra donde tiene lugar la gran discusión con su marido. Era un trabajo delicado, ya que las dos habitaciones estaban vacías. Susie también se ocupó de los detalles referentes a la forma de servir las comidas en la época.

¿Cómo consiguió dar la impresión del cambio de estaciones?
Rodamos en verano, a excepción de algunos planos de la iglesia bajo la nieve filmados en invierno. Pero aquel año no nevó y hubo que recurrir a máquinas de nieve artificial. Cayó algo de nieve una noche, pero apenas aguantó hasta mediodía. No nos quedó más remedio que añadir nieve artificial porque empezó a derretirse

mientras rodábamos. Todos los demás planos con nieve se hicieron digitalmente. Por las hojas de los árboles, también rodamos en pleno invierno la escena en que el joven campesino descubre a su padre colgado de una rama.

¿Cuánto tiempo duró el rodaje?
Tres meses. Pero el departamento artístico había empezado con dos meses de antelación y siguió trabajando mientras rodábamos en el pueblo. Teníamos un plan de rodaje muy estricto.

No quiso que el subtítulo de la película, «Eine deutsche Kindergeschichte», se tradujera en los países no germanohablantes.
Efectivamente. Temía que la traducción («Una historia alemana de niños» y no «Una historia de niños alemanes») dejara entender al público extranjero que la película tocaba un problema específicamente alemán. Y no es el caso. Es obvio que este subtítulo remite a los alemanes a su propia historia. Pero deseaba que todos los que no conocieran nuestro idioma pensaran que esta fábula habría podido transcurrir en su país. También me empeñé en que el subtítulo se escribiera en el estilo *Sütterlinschrift*, que practicaba mi abuela y era la norma, tanto en Alemania como en Austria, hasta principios de los años treinta. Este tipo de grafía ya no se usa hoy en día. Aún puedo leerla, pero soy incapaz de escribirla.

¿Por qué situó la acción en 1913 y 1914?
Como germanohablante, me apetecía contar la infancia de la generación que llevó a los nazis al poder veinte años después. Pero mi intención también era ampliar el tema. Quería mostrar que establecer un ideal absoluto y convertir una idea en ideología siempre es peligroso. Obviamente, lo que ocurre hoy en día con los islamistas difiere en los detalles, pero el nudo del problema sigue siendo el mismo.

La razón del comportamiento vengativo de algunos de estos niños parece ser la rígida educación protestante a la que están sometidos…
Hay que tener en cuenta que este tipo de educación muy dura no se

limitaba al protestantismo. Por ejemplo, en la Edad Media —un periodo que siempre me ha interesado—, los principios educativos eran horribles. Y, generalmente hablando, en cualquier lugar del mundo antes del siglo XIX, los niños recibían una educación muy dura. Los bebés eran literalmente empaquetados para que no se moviesen, y los niños, cuando llegaban a cierta edad, estaban condenados a trabajar. *La cinta blanca* trata el problema de la educación, pero más allá del protestantismo. Al contar una historia, intento permanecer lo más abierto posible y tocar al público a nivel emocional. Mejor todavía si provoco una reflexión. Pero mi intención no es educar a los espectadores.

La película nos remite a todas nuestras dudas en materia de educación. Antaño, la educación era demasiado rígida, pero desde los años setenta la laxitud educativa conlleva una relajación de los valores esenciales.

Si existiese la receta adecuada, todos la habrían adoptado. La educación es uno de los grandes problemas de la humanidad. ¿Cómo transformar en ser social a un individuo naturalmente dotado de un gran potencial egoísta? Siempre ha planteado un problema. Es fácil decir que en *La cinta blanca*, la rigurosidad del pastor es inhumana, pero los padres de mi generación, que después de 1968 rechazaron todos los principios autoritarios en cuanto a educación, tampoco hicieron felices a sus hijos. Al contrario, en la edad adulta se sienten perdidos a menudo, incapaces de integrarse en la sociedad.

Lo que más asombra son las contradicciones de los personajes. El médico se comporta perfectamente cuando ejerce su profesión, pero en la vida privada…

… ¡es repugnante! Todo depende del punto de vista. Para sus pacientes, lo esencial es que sea un buen médico. Pero más vale no ser su mujer o su hija. De hecho, siempre ignoramos la auténtica naturaleza de la gente. Excepto, quizá, la de los artistas, que se refleja en sus obras. Aunque en cada artista, como en cada uno de nosotros, hay un rostro público, un rostro privado y un tercero que se nos escapa, el del subconsciente.

Rainer Bock.

Todos los personajes son complejos. La comadrona, por ejemplo, interpretada por Susanne Lothar, no solo es víctima de un amante cínico. Demuestra una lucidez asombrosa cuando le dice: «Debes de sentirte muy desgraciado para ser capaz de semejante maldad».

Con esto explica todo el personaje del médico. En cuanto al pastor, al contrario de lo que he oído comentar a veces, no es una mala persona. Debemos creerle cuando dice que golpear a un niño no le procura el menor placer. Lo hace porque está convencido de que es necesario. De ahí que se enfade cuando el maestro acusa a los niños de los crímenes. No puede permitir que siga hablando porque aniquilaría todo lo que ha construido en su familia y en la comunidad. Él mismo lo sabe desde que encontró en su mesa de trabajo a su pajarito crucificado. Nunca veremos al pastor acusar a su hija, aunque es consciente de que ha sido ella. No puede decir nada, debe salvaguardar las apariencias, pero es un hombre destrozado.

Susanne Lothar.

La escena de la comunión también funciona para lo que no se dice…

Traduce su lucha interna. Se pregunta si es posible perdonarla. Si le permite comulgar, significa que la absuelve.

¿Cómo concibió la escena en que Rudolf, el hijo del médico, aprende a través de su hermana que existe la muerte?

Es una pregunta que todos los niños hacen tarde o temprano. Antes, cuando tres generaciones compartían el mismo techo, la respuesta existencial a la pregunta llegaba a menudo por casualidad, con la muerte de uno de los abuelos. No recuerdo en qué circunstancias lo descubrí, pero todos nos quedamos impactados al enterarnos de que somos mortales. Suele ocurrir hacia los cuatro o cinco años, ya que hace falta cierta capacidad intelectual para entender que algo que estaba aquí ya no está.

La escena se vuelve conmovedora cuando el niño descubre que le han mentido al hacerle creer que su madre se había ido para un largo viaje. ¿Cómo dirigió al pequeño Miljan Châtelain para que sea tan enternecedor?

No fue muy difícil para él porque había ensayado la escena en numerosas ocasiones con la joven, interpretada por Roxane Duran,

bajo la dirección de Markus Schleinzer. Pero sobre todo, es un niño con mucho talento; me di cuenta cuando hice las últimas pruebas del casting de niños. Si un niño carece de talento, por mucho que se le explique y se ensaye, nunca funcionará. Markus entendió instintivamente lo que se esperaba de él.

¿Utilizó varias cámaras para rodar la escena?
No, una sola. Empezamos con él, e interpretó toda la escena seguida. Luego filmamos a la joven. Claro está, hicimos varias tomas con pausas porque al cabo de veinte minutos en la cocina con la cámara delante de la nariz, quería moverse. Parábamos para que fuera a pasear por el jardín y seguíamos. Cuando se trabaja con niños de corta edad en un plató, hay que armarse de paciencia porque no pueden mantener la concentración mucho tiempo. El mero hecho de tener que repetir un diálogo les aburre, les pone nerviosos, va en contra de su comportamiento habitual. Pero todo fue bien, en gran parte gracias a Markus Schleinzer, que siempre estaba a su lado para tranquilizarle.

¿Sabía que Markus Schleinzer tenía ese talento?
Sabía que tenía talento, pero quizá no sabía hasta qué punto. Ya se había encargado para mí de realizar castings de intérpretes no profesionales y siempre había funcionado muy bien. Es muy bueno a la hora de comunicarse con la gente.

Dejando de lado la necesidad de hacer pausas, ¿dirige a los niños del mismo modo que a los actores adultos?
Con los niños, lo más fácil es enseñarles directamente lo que deben hacer. Y si hay que repetirlo, usar palabras sencillas, como por ejemplo, «estar más triste». Siempre digo que cuando se encarna a un león, el actor profesional hace de león, pero el niño es el león. De ahí la necesidad de buscar lo suficiente hasta encontrar a los niños que encajen perfectamente con los papeles. De tanto trabajar con niños, me he dado cuenta de que son más difíciles de dirigir cuando son menores de ocho años. Sin duda porque esta edad representa un umbral.

Siguiendo con el tema de los niños y de la muerte, hay una escena extraña en la que Martin, el hijo del pastor, anda como un equilibrista por el parapeto del puente y acaba diciéndole al maestro, cuando este corre hacia él: «He dado la oportunidad a Dios de matarme. Pero no lo ha hecho. Por lo tanto, está complacido conmigo».

Jamás se me habría ocurrido una situación semejante. La encontré en uno de los libros sobre educación que consulté. Reconozco que cambié un poco la escena, pero se trataba de un niño que quería asegurarse de si Dios consideraba que era malo, como decía su padre al castigarle.

Esta petición de un juicio de Dios nos remite al texto escrito que alguien ha colocado en el cuerpo mutilado de Karli, el hijo de la comadrona: «Porque Yo, el Señor tu Dios, soy un dios celoso, que castigo la iniquidad de los padres sobre los hijos hasta la tercera y cuarta generación…».

Esto es algo que inventé de cabo a rabo. Me basé de la conocida cita de la Biblia para explicar por qué habían torturado a un niño discapacitado. Es un castigo infligido a un niño, pero dirigido a los

adultos.

Muy al comienzo llamó a la película La mano derecha de Dios…

No fue el primer título que se me ocurrió. Estaba entre los que barajaba cuando temía que *La cinta blanca* evocara una película en torno a un sastre… Pero lo dejé de lado en cuanto me dijeron: «Ah, claro, *La mano derecha de Dios* es por el pastor». Además, como título, me parecía un poco patético y torpe.

Volviendo a las fechorías, ¿tenía un número concreto en mente cuando empezó a escribir el guion?

No. ¡No es *Seven*! Pero para hacer subir la tensión, necesitaba incidentes o accidentes, y cuanto más variados, mejor. Sobre todo, debía sorprender cada vez para que los espectadores quisieran buscar al culpable. ¿Quién quiere tan mal al médico que le hace caer del caballo? Se sabe en el pueblo que maltrata a su hija, y ella puede haber hablado con amigas… Pero no hay ninguna certeza. Tuve que imaginar situaciones que solo pudieran conllevar suposiciones. También era posible que algunos incidentes fueran fruto de la casualidad. Al mezclarlos, me permitían tener la esperanza de acercarme a la realidad, donde no siempre se explica todo.

En ocasiones señala claramente a un culpable, como Klara, la hija del pastor, que mata al pájaro de su padre, mientras que en otros momentos le basta con alimentar nuestras sospechas mostrando, con insistencia, a los niños agrupados. En la escena en que el maestro les sorprende intentando mirar lo que ocurre en la casa de la comadrona, nos perturba aún más porque la espalda del maestro y el portón medio cerrado tapa a una parte del grupo. Esta forma de impedir que el espectador vea una acción al completo corresponde a la forma en que construye los relatos, entregando elementos a trozos, y además truncados…

Tengo por principio esconder ciertas cosas para alimentar la curiosidad del espectador. Procedo del mismo modo con el sonido.

Se oyen cosas que no se ven, lo que obliga al espectador a esforzarse a imaginar. Ya las tengo en cuenta cuando escribo el guion.

Sin embargo, algunos espectadores dijeron no tener ninguna duda, los niños son los culpables de todo…

Es su interpretación personal. Pero hay hechos en la película que no pueden explicarse con tanta certeza. La caída de la campesina podría ser fortuita. Como ocurre con el incendio del pajar. También podría ser una venganza de los hijos del capataz, a los que vemos contemplar las llamas desde la ventana. Por el contrario, el incendio parece sorprender a los tres hijos del pastor… Los hechos se presentan de forma contradictoria, lo que implica diversas hipótesis de interpretación. En cine se tiene mucha tendencia a querer explicarlo todo. Y eso me aburre.

Roxanne Duran (de espalda), Leonard Proxauf,
Maria-Victoria
Dragus.

Sea como sea, cada vez que se ve a los niños juntos, el espectador no puede remediar cierta inquietud…

Esa era mi intención. Con cada nueva fechoría, los niños están allí, siempre juntos. Lo más inquietante son sus rostros serios. Nunca

ríen, y muestran una extraña madurez.

El más representativo entre esta inquietante madurez es Leonard Proxauf, que interpreta a Martin, el hijo mayor del pastor. Su rostro, mezcla de belleza y de dureza, expresa una especie de ira reprimida.

Tiene un rostro increíble. Pero incluso en la vida real no es un chico fácil: aborreció rodar la escena en que le atan de pies y manos a la cama. Exigía que le desatara después de cada toma. Se pasó el día entero con esa mirada dura, no sonrió ni una vez. En la película me parece absolutamente extraordinario.

¿Quién decidió usar su rostro para el cartel de la película?

Yo, porque es muy expresivo. Con la lágrima que le cae por la mejilla, encarna por si solo los sentimientos de todos los niños en esta situación: alarmados, inquietos y, a la vez, acusadores. Tiene algo del niño golpeado que no permitirá que vuelva a ponérsele la mano encima.

Numerosos cinéfilos relacionaron su película con El pueblo de los malditos (The Village of the Damned), dirigida por Wolf Rilla en 1960, donde unos niños se unen para cometer actos reprensibles.

No conocía *El pueblo de los malditos* cuando rodé *La cinta blanca*, pero me hablaron tanto de esta película al estrenarse la mía que acabé por verla. No me pareció mala. El guion es sólido. La tensión se mantiene de principio a fin y la fotografía en blanco y negro es soberbia. Muy superior a la calidad que obtuvimos antes de mejorar la nitidez de la imagen durante la posproducción.

En el último plano de la película parece querer colocar su historia dentro de la Historia al reunir a todos los personajes en la iglesia la víspera de la I Guerra Mundial. El coro canta el himno protestante compuesto por Lutero Ein' feste Byrg ist unser Gott…

Sí, pero en cualquier comunidad creyente de Alemania del Norte en esa época, todos los habitantes se habrían reunido para entonar este

cántico. Es un acto militante por su parte, como lo demuestra la letra:

«Ein' feste Burg ist unser Gott,
Ein' gute Wehr und Waffen;
Er hilft uns frei aus aller Not,
Die uns itzt hat betroffen.
Der alt' böse Feind,
Mit Ernst er's jetzt meint,
Groß Macht und viel List
Sein'grausam' Rüstung ist,
Auf Erd'ist nicht seinsgleichen».

Cuya traducción sería:

«Una fortaleza es nuestro Dios,
gran escudo y defensa;
nos libra de todas las angustias
que llegan a nosotros.
El antiguo enemigo malvado
piensa con perfidia.
El poder y la astucia
son sus feroces armas,
en la Tierra no hay nada semejante».

Me parece que era ideal para acabar la película.

Plano final de La cinta blanca.

Pero reagrupar a todos los protagonistas…
Sí, es voluntariamente teatral. Como el coro al final de una ópera.

Nos preguntamos si el plano no está impregnado de un sentimiento de culpabilidad general, realzado por el lento fundido a negro…
Este final conecta con el principio de la película y su lenta apertura en fundido que nos arrastra hacia el pasado. Con el fundido del final regresamos al presente.

Podría evocar una pesadilla que acaba y nos incita a imaginar el comportamiento posterior —dos decenios después— de esta misma generación…
Esto es su interpretación. Yo me limito a mostrar un trozo de vida entre 1913 y 1914. Para mí, todo acaba con la última frase del narrador: «Jamás volví a ver a nadie del pueblo». No dice nada de lo que pasó después. Yo tampoco. Le toca al espectador reflexionar sobre eso.

Con el efecto de distanciamiento creado por la voz en off del maestro, cuyo timbre deja entender que es un hombre mayor, la película puede parecer una advertencia ante la eventual

reaparición de una futura ideología potencialmente destructiva que sucedería al nazismo, al estalinismo…

Efectivamente. El narrador es una persona con la edad suficiente como para haber conocido el nazismo y, probablemente, otras formas de extremismo, por ejemplo, la del grupo Baader-Meinhof.

Ya les conté que había conocido Ulrike Meinhof cuando era *Dramaturg* de televisión en 1970. Se crió en un entorno muy religioso y hacía gala de un gran rigor moral, fruto de su educación protestante. Yo también crecí en esta cultura protestante y siempre la había asociado a un cierto rigorismo, pero hasta que no conocí a Ulrike Meinhof no hice la conexión entre el rigor moral del protestantismo y el peligro de actuar con fanatismo por una causa. En cierto modo, puede que conocer a Ulrike Meinhof fuese el origen del guion de *La cinta blanca*.

En la puesta en escena de la película vuelve a encontrarse la alternancia que tanto le gusta de travellings funcionales, de clásicos y planos secuencia, lo que contribuye a dar un ritmo casi musical.

planos-contraplanos

Sí, pero el ritmo ya se construye durante la escritura del guion. Luego, cuando llega el momento de hacer el desglose plano a plano me basta con seguir lo que he escrito. Para mí, cualquier situación descrita en el guion requiere un desglose particular. Por ejemplo, una escena con los niños, como la que hablábamos antes en la que Rudolf se entera de que su madre ha muerto, solo puede rodarse con planos-contraplanos.

Jamás habría conseguido una interpretación tan auténtica con un plano secuencia. Pasa lo mismo en cualquier escena que implique a actores no profesionales. En cuanto a los *travellings*, solo los utilicé para seguir los desplazamientos de personas en la plaza o en caminos. Es un procedimiento bastante sencillo.

¿Cree que su pasión por la música le ayuda a conseguir la musicalidad que impregna el relato?

En realidad se trata de una cuestión de ritmo que uno lleva dentro, se tiene o no se tiene. Es algo difícil de transmitir. Lo noto con mis alumnos. Enseguida me doy cuenta de los que tienen un sentido innato a la hora de estructurar un guion. Sin embargo, la dirección de actores solo se aprende con la práctica, pero el ritmo requiere un talento especial. Es como el canto, se sabe cantar o no se sabe. Me cuesta explicarlo, pero en cuanto escribo una escena, sé cómo la llevaré a la pantalla. A veces no me queda más remedio que adaptarme en función de los exteriores, pero en un estudio pido que los decorados se construyan en función del desglose. Por ejemplo, en *La cinta blanca*, cuando Martin debe ir a buscar la varilla con la que el pastor le castigará, quería un plano secuencia que incrementara la tensión poco a poco. Christoph Kanter y yo diseñamos el decorado en función del movimiento de la cámara.

¿Hay escenas en que utilizó varias cámaras?
Solo una. La del maestro con los dos hijos del pastor, hacia el final. Es complicado que tres personas en plano y contraplano se muevan exactamente igual, y es imposible conseguir una continuidad impecable en el montaje. Suelo usar una sola cámara porque con dos cámaras, para que la otra no entre en el cuadro, es necesario alejarse un poco de las caras y me parece que se pierde fuerza.

Sobre todo porque el primer plano frontal para encuadrar mejor la interioridad del personaje es una constante en su cine que alcanza la perfección en La cinta blanca.
Bergman sistematizó esta práctica mucho antes que yo.

Bergman nos parece una gran referencia para La cinta blanca. Además de la utilización de primeros planos, nos dio la impresión de que la película reproducía algunos encuadres de la cinta de 1963 Los comulgantes. Por ejemplo, la escena en que el pastor duda en dar la comunión a su hija, el plano con el pecho de Burghart Klaussner, de frente en el centro de la imagen con una gran cruz ligeramente borrosa a su derecha. ¿Los comulgantes es una de las películas de Bergman que le marcaron?

Sí. Me impresionó mucho cuando la descubrí al poco de estrenarse, como ocurrió con *El manantial de la doncella, El silencio* y *Como en un espejo*. Pero no quise hacer una referencia en esta película. La impresión de nitidez que tuvieron ustedes viene del uso del blanco y negro. Los encuadres de *Caché (Escondido)* son tan rigurosos como los de *La cinta blanca*, pero se nota menos por el color. Creo que no fue una casualidad que nominaran a Christian Berger al Oscar a la Mejor Fotografía por esa película. Pero en blanco y negro, la composición de la imagen se hace mucho más clara, por lo tanto, impresiona más. Las grandes películas de Bergman fueron rodadas en blanco y negro. Nunca se habla de la imagen de *Secretos de un matrimonio* —que me gusta mucho, es su trabajo menos pretencioso y está muy bien interpretada— porque está rodada en color y parece banal.

La iluminación de La cinta blanca es impresionante. Sobre todo cuando juega con la oscuridad, como en la secuencia en que Rudolf baja por la escalera y descubre a su padre, el médico, tocando a su hermana. ¿Cómo colaboró con Christian Berger?

Procedo del mismo modo en todas mis películas. Decido dónde se colocarán las fuentes de iluminación real durante la construcción del decorado. Por ejemplo, tratándose de una alcoba, decido dónde estará la lámpara de noche y las otras, y lo hago antes de empezar a trabajar con los actores porque influirá en su posición y sus desplazamientos. De hecho, ya indico con un color específico dónde irán las lámparas. Luego tengo que ajustar con el director de fotografía y su equipo todos los detalles que me permitirán obtener en la pantalla las sensaciones que quiero expresar. Para la escena que menciona era necesario que Rudolf bajara por la escalera a oscuras para que, cuando abre la puerta de la consulta de su padre, la luz le golpeara con violencia, al igual que la visión que se ofrece a sus ojos. Para la bajada de la escalera habíamos previsto una pequeña fuente de luz en el primer piso y otra en la habitación a la que el niño va primero, con el fin de alumbrar mínimamente sus movimientos antes de que encuentre a su hermana y a su padre. En cualquier escena a oscuras hace falta un pequeño rayo de luz para

producir un contraste. Si solo se baja la intensidad de la luz en el plató, todo se vuelve gris y se pierde el efecto. Pero en ocasiones no es fácil conseguir dicho efecto. Por ejemplo, para la escena en que el maestro está ante el armonio y llega Eva, a la que acaban de despedir, debimos encontrar una solución porque la luz de la lámpara de petróleo no bastaba para iluminarle cuando se levanta y va hacia la joven. Nos pasamos medio día haciendo pruebas, pero la solución no se nos ocurrió hasta el día siguiente: seguir los movimientos del maestro con una luz en una linterna china. Pero este subterfugio creaba sombras totalmente irreales en las paredes y las borramos digitalmente. También reforzamos la luz de las dos velas con un proyector colocado verticalmente cuando la baronesa toca el piano acompañada del flautista. E intervenir en posproducción para borrar la mancha de luz que dejaba en la alfombra.

Michael Haneke y Burghart Klaussner.

Da tanta importancia al sonido como a la imagen. Se nota muchísimo en La cinta blanca. Sobre todo en los planos exteriores en el campo, donde se oyen muchos ruidos, como el viento entre las hojas, el canto de los pájaros, el piar de

las aves, el zumbido de las moscas… ¿Cómo trabaja las mezclas?

Siempre partimos del sonido directo grabado durante el rodaje. Si el diálogo es bueno, lo conservamos, pero todo el resto se rehace en posproducción. Por ejemplo, en las escenas de exteriores, los micros nunca captan el viento como se debe, por lo que buscamos sonidos pregrabados para substituirlo. Si el ingeniero de sonido dispone de tiempo, se dedica a grabar sonidos en particular que correspondan a las fuentes sonoras que se ven en la imagen, el viento entre ellas. Todo se graba en pistas diferentes para poder jugar con la intensidad y el volumen de cada sonido durante las mezclas. En un punto se acentúa el canto de un pájaro, en otro se baja el zumbido de una mosca… Es una cuestión de matices. Recuerdo haber pedido que se oyese claramente que un personaje traga saliva, sin tampoco realzarlo demasiado, porque el sonido contribuía discretamente a una manifestación emocional. Se trata de encontrar el nivel exacto para cada sonido, lo que lleva mucho tiempo. En *La cinta blanca* consagramos dos meses a las mezclas y, sin embargo, por falta de presupuesto hice lo mismo en ocho o diez días en mis primeras películas. También hace falta un técnico con mucho oído y que además tenga la paciencia y las ganas de seguirme.

Jean-Pierre

Laforce es genial porque su rigor profesional le impide parar mientras no haya alcanzado la perfección. Con él no dudo en experimentar y probar efectos sonoros que no existen en la realidad. Por ejemplo, grabamos el sonido de un águila volando y luego le sugiero que lo pase al doble de velocidad para ver si encaja con el efecto irritante que busco. En la escena de *71 fragmentos* en que el padre se levanta de noche para ir a ver al pequeño enfermo, se me ocurrió que en medio de un silencio total no quedaría mal oír el ruido de una rama golpeando la ventana. Así que bajamos al jardín para cortar una rama e intentar conseguir el sonido. En mi opinión, los especialistas de efectos sonoros son auténticos artistas. Llegan con una maleta llena de objetos heteróclitos carentes de valor con los que obtienen sonidos fabulosos. Claro que hace falta mucha preparación, pero tengo una confianza absoluta en

Jean-Pierre

y Guillaume Sciama, el ingeniero de sonido con el que trabajo desde

Le temps du loup.

Al revés del rodaje, ¿la improvisación puede tener un lugar relativamente importante en las mezclas?

Sí y no. Solo se añaden cosas, se mejora lo que ya está; es verdad que se puede ir muy lejos. Por ejemplo, si una frase no me gusta, incluso una sílaba o una palabra, buscamos el equivalente en otra toma. Podemos cambiar radicalmente el sentido de una réplica al escoger una toma en la que una palabra clave se pronuncia de otro modo.

¿También prepara un storyboard para los sonidos?

No. Pero después de hacer el montaje de las imágenes, la montadora, el ingeniero de sonido, los mezcladores y yo vemos en qué puntos podría mejorarse la banda sonora. Guillaume y Jean-Pierre disponen entonces de unas semanas para reunir los sonidos que vamos a necesitar. Me proponen cosas en pistas grabadas. Luego hacemos pruebas para decidir. Claro está, no siempre podemos preverlo todo, pero en general sé qué clase de ambiente quiero para cada escena. También hay que pensar en las versiones dobladas, donde los efectos sonoros se emparejarán con otra pista de diálogo. Por lo tanto, es necesario dosificar en otra pista el ruido del vaso que se deja en la mesa en el momento de la réplica. También puede hacerse lo opuesto y eliminar sonidos. Es el caso de la escena de la pesadilla en *Amor*. Cuando Trintignant abre la puerta y sale al pasillo, suprimí casi todos los sonidos. Al ser algo poco habitual, sorprende al espectador y le obliga a fijarse. Todas estas cosas suponen mucho trabajo, pero ¡me encanta! Disfruto más haciendo esto que en el rodaje, un periodo siempre estresante.

¿Dispone de un banco sonoro personal que utiliza en sus películas?

No, pero a veces vuelvo a usar un sonido excepcional. Por ejemplo, he utilizado en varias ocasiones el ronquido de la madre en *El séptimo continente* después de tomarse las pastillas para suicidarse. Es el verdadero resoplido de una persona moribunda que Karl

Schlifelner grabó discretamente en un hospital. No se imita un sonido así.

Las mezclas le permiten también montar los sonidos como se montan imágenes y jugar con la disonancia. Por ejemplo, en la escena en que el maestro toca el armonio para consolar a Eva, decidió que se oyera…

… el gruñido de un cerdo en la pocilga del campesino. La idea me divertía. Me pareció que encajaba con el ritmo e impedía que el final de la escena de la pareja fuera demasiado sentimental. También era una forma adecuada para presentar la negativa del campesino a perdonar a su hijo por haber destruido el campo de repollos del barón.

Creemos que la bella voz algo ronca del narrador, interpretado por Ernst Jacobi en la versión original, forma parte de la musicalidad de la película. ¿Qué indicaciones le dio?

Es su voz natural. Recurrí a él en primer lugar porque no hay muchos actores mayores que sigan trabajando profesionalmente en los países de habla alemana. En segundo lugar porque su voz era creíble con relación a la aguda y poco habitual voz de Christian Friedel, que encarna al maestro de joven. Hablé con un director de programas de radio que me aconsejó contratar a Jacobi. Al principio pensé que no le llamaría porque le había sentado fatal, antes de rodar *Funny Games*, que le ofreciera el papel del vecino que ayuda a Mühe a poner la barca en el agua. Me mandó una carta furibunda, llena de reproches por haberle propuesto un papel tan nulo. Temía volver a enfrentarme a un nuevo rechazo. Pero aceptó porque el guion le conmovió mucho al recordarle cosas de su juventud. Trabajamos en Múnich durante tres días. Yo sabía la duración exacta de cada fragmento y se lo hacía leer cronómetro en mano. A veces era un poco largo o un poco corto. Empezábamos de nuevo hasta conseguir la duración deseada. No fue tan fácil como parece, y a menudo tuve que tranquilizar a Ernst, que se enfadaba si se equivocaba. Pero el resultado mereció la pena. Incluso grabó la voz para la versión inglesa. Los estadounidenses no doblaron la película, pero quisieron que la voz en off fuera en inglés, con acento

germano. Me pareció creíble, el narrador podía haber emigrado a Estados Unidos. Jacobi se esforzó muchísimo porque se sentía menos cómodo con el inglés. Contratamos a un coach y tardó casi una semana. Y todo para nada, porque luego no se utilizó ese doblaje.

En la versión francesa nos sedujo la voz en off grabada por Trintignant.

Jean-Louis

Margaret Menegoz tuvo la idea de proponérselo porque tiene una voz maravillosa y porque sabía que yo deseaba trabajar con él algún día. Pero le dirigió Hervé Icovic, el realizador de la versión doblada, que ya había supervisado las versiones francesas de otras películas mías. Para *La cinta blanca*, Icovic me mandó grabaciones con tres voces diferentes para cada papel. Así fue como escogí a Daniel Mesguich, Dominique Blanc,

Jean-François

Stévenin, Didier Flamand y los demás. Lo que más temía eran las voces de los niños, pero tuve muchísima suerte porque los que interpretaban a los hijos del médico, así como el pequeño Gustav, el hijo menor del pastor, eran bilingües y se doblaron a sí mismos.

Los personajes interpretan música de Schubert, Schumann, Bach…

¡Como siempre con Haneke! El maestro toca una pieza para piano de Schumann en el armonio cuando le interrumpe Eva, a quien la baronesa acaba de despedir. Para animarla, le toca la *Sonata siciliana* de Bach. La baronesa al piano y el tutor a la flauta travesera tocan un pasaje de una variación de un lied de *Die Schöne Müllerin (La bella molinera)*. Apenas conocía esta variación porque no soy un gran fan de la flauta. La verdad, me inclinaba más por el violín. Pero Michael Kranz, el actor que interpreta el papel, no sabía tocarlo, y se habría notado enseguida. Tampoco sabía tocar la flauta, pero es más fácil fingir. Aun así, necesitó varias semanas de ensayos para imitar los gestos correctos.
Además de esto, también están los bailes de las fiestas del pueblo. Son danzas de la época y de la región. Encontramos las partituras

manuscritas en la zona. Solo nos permitimos cambiar la orquestación de varios instrumentos ya que son piezas compuestas para un solo violín.

Aún no hemos hablado de la suprema recompensa, ¡la Palma de Oro! ¿Puede contarnos cómo fue el Festival de Cannes?

Fue muy agradable de principio a fin. Reconozco que estaba muy nervioso, como me ocurre cada vez que me seleccionan en esta prestigiosa competición. Para mí, la participación más espectacular sigue siendo con *Funny Games*, no porque fuese la primera, sino por el griterío al final de la proyección. Había espectadores furiosos, mientras que otros gritaban: «¡Bravo!». En ese momento supe que no obtendría ningún premio, pero incluso así, me encantó. Y me gustó tanto que cuando oí la sala al completo aplaudir después de *La pianista*, me pregunté en qué me había equivocado. Durante la proyección de *La cinta blanca* sentí que la película sería bien acogida. Tenía razón, pero también sabía que si los aplausos duraban varios minutos, me sentiría muy incómodo. En situaciones semejantes, nunca sé qué actitud adoptar. Aunque, claro está, me complace mucho. Después de la presentación oficial de la película, el jueves, tenía la esperanza de ganar un premio y decidí quedarme cerca, en el hotel Cap Eden Roc, en el Cap d'Antibes.

El domingo, día del palmarés, Margaret Menegoz me llamó para decirme que teníamos un premio, pero no sabíamos cuál. Con *La pianista* me pidieron que volviesen Isabelle Huppert y Benoît Magimel para los premios de interpretación, pero como también me llamaron a mí, nos preguntamos si no conseguiríamos la Palma. Después me enteré de que hubo un gran debate entre los miembros del jurado. Algunos sentían mucha hostilidad hacia mi película, pero los que la defendían estaban empeñados en que se llevase al menos el *Gran Premio y los premios de interpretación. Cuatro años después fui galardonado con el Premio a la Mejor Dirección por Caché (Escondido)*. Con *La cinta blanca* pensé que quizá volvería a ganar algo. Durante la ceremonia, cada vez que se anunciaba un premio, la tensión subía. Solo empecé a relajarme cuando dieron el Gran Premio del Jurado a *Un profeta*, de Jacques

Audiard, el gran favorito de la prensa francesa. Ganar la Palma de Oro fue genial. Pero ya es una gran alegría que a uno le inviten a Cannes, y sobre todo que le premien.

Michael Haneke y la Palma de Oro por La cinta blanca.

La cinta blanca recibió varios galardones, el Globo de Oro, un premio del Cine Europeo en Berlín, siempre por delante de Jacques Audiard…

Jacques Audiard es muy simpático y tiene un gran sentido de la ironía. En la ceremonia de los Oscar estábamos sentados hacia el final, uno detrás de otro, y al principio me dijo que, una vez más, se había puesto el esmoquin para aplaudirme. Pero cuando dieron el Oscar a *El secreto de sus ojos*, de Juan José Campanella, se volvió y me dijo: «Loser, loser!». Me pareció genial y encantador.

Emmanuelle Riva, Michael Haneke, Jean-Louis Trintignant y la Palma de Oro por Amor.

13

La segunda Palma de Oro – *Amor*, inspirada en la muerte de mi tía – La elección del espacio cerrado en oposición al falso naturalismo – Interrumpir la música – Reconstruí la casa de mis padres – Cómo rodar una pesadilla aterradora – Reencuentro con Darius Khondji – El misterio de Jean–Louis Trintignant y el valor de Emmanuelle Riva – Paloma voladora – Desbloquear la inspiración.

El azar quiso que en el Festival de Cannes de 2012, estando la película Amor a concurso, volviera a encontrarse compitiendo (entre otros cineastas) con Jacques Audiard. ¿Cómo vivió esta segunda Palma de Oro?

Desde luego fue muy agradable. Sin embargo, no supe hasta el final qué premio iban a darme. Como ya saben, después del Gran Premio y los premios de interpretación concedidos a *La pianista*, el festival cambió el reglamento para evitar la acumulación de galardones. Cuando Margaret Menegoz me informó de que la película recibiría un premio, añadió que Nanni Moretti, el presidente del jurado, había pedido que me acompañaran
Jean-Louis
Trintignant y Emmanuelle Riva. Petición que Moretti explicó cuando nos entregó la Palma y durante la siguiente rueda de prensa que dio el Jurado.

Al recibir la Palma de Oro, dijo que Amor era «un poco la ilustración de la promesa» que se habían hecho Susie y usted, por si uno de los dos se encontraba en la misma situación que el personaje de Emmanuelle Riva. ¿Fue lo que le empujó a rodar la película?

No creo, no. Tenía dos motivos: las ganas de trabajar con un actor en concreto,
Jean-Louis
Trintignant, y un gran interés por el tema. Me afectó mucho el suicidio de mi tía, que me había criado. Fue el punto de partida de la reflexión en torno al tema del guion, que no es la muerte ni la vejez, sino el problema que plantea saber cómo gestionar el sufrimiento de un ser querido. Un año antes de morir, mi tía tenía 92 años e intentó suicidarse tomando somníferos. Pero llegué a tiempo para salvarla. Al descubrirme a su lado, cuando se despertó en la cama del hospital, me reprochó: «¿Por qué me has hecho esto?». Es más, antes de este primer intento, me había pedido que la ayudara a suicidarse, y tuve que explicarle que no podía hacerlo porque era su heredero y probablemente acabaría en la cárcel. Pero sobre todo porque carecía de la fuerza suficiente, por lo que se las arregló sola, pero llegué a tiempo. Para el segundo intento, esperó a que yo estuviera en un festival, y esta vez lo consiguió.

¿Estaba gravemente enferma?

Mi tía sufría de un reumatismo sumamente doloroso. Vivía sola en un piso y ante todo no quería ir a una residencia. Conservaba todas sus facultades mentales, pero cada mañana le costaba más levantarse. Temía que su estado empeorase. Se quejaba de estar cansada, no esperaba mejorar y ya no quería seguir viviendo en esas condiciones. Es lo que vive Emmanuelle Riva en *Amor* y lo que
Jean-Louis
Trintignant no consigue aceptar. Son situaciones muy difíciles.

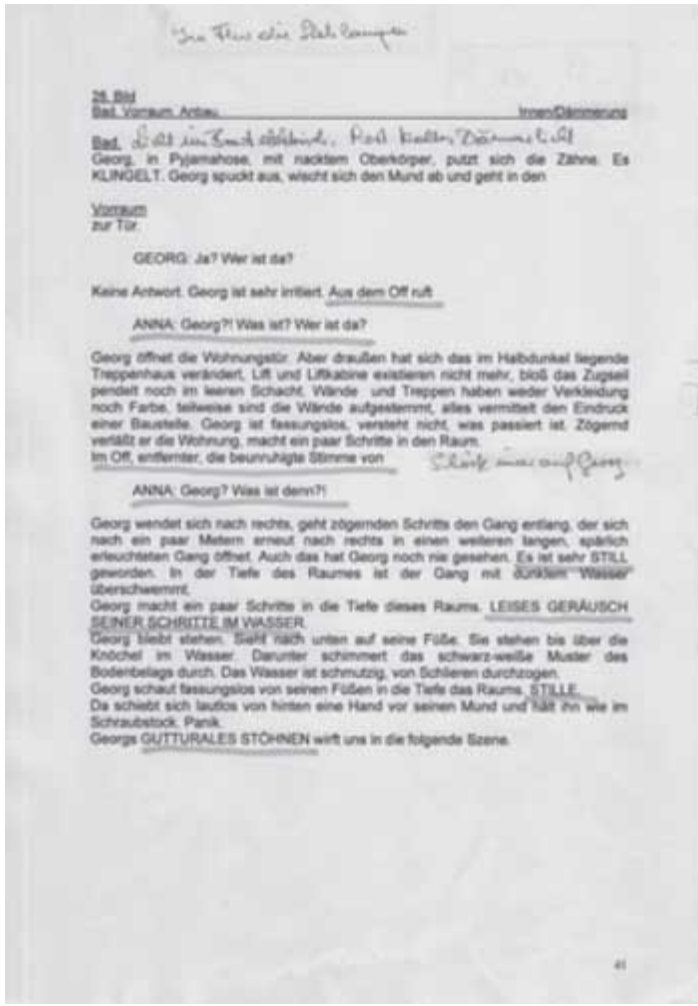
———————

AMOR

> Un equipo de socorristas entra en un piso a la fuerza. En un dormitorio yace el cadáver de una mujer de avanzada edad, con flores alrededor de la cabeza sobre la almohada.
> En una sala de conciertos, Georges y Anne, ambos octogenarios, esperan a que empiece la representación.

Una vez acabado el concierto, van al camerino a saludar a Alexandre, el pianista, antes de volver a su casa en autobús muy contentos. Allí les espera una mala sorpresa, alguien ha forzado la cerradura del piso.
A la mañana siguiente, mientras desayunan, Anne sufre un desvanecimiento. Al cabo de unos días, Eva, la hija de la pareja, que vive en el extranjero, viene a visitarles. Su padre le anuncia que, después de una serie de pruebas, han debido operar a su madre y la intervención ha salido mal. Se ha quedado paralizada del lado derecho. La situación supera a Eva.
Georges se ocupa de su esposa. Alexandre, el joven pianista prodigio, antiguo alumno de Anne, pasa a visitarles sin avisar y se queda impresionado al verla.
Anne no aguanta estar en ese estado e intenta suicidarse.
Unas semanas después, Anne es presa de otro ataque que la postra en la cama y la deja sin apenas poder hablar. Eva vuelve, pero solo es capaz de dar consejos inútiles. Su padre le dice que sus atenciones no ayudan y que seguirá cuidando de su mujer.
Pero al cabo del tiempo debe contratar a una enfermera. Anne no acepta que su estado empeore. Un día, Georges le cuenta un recuerdo de infancia y, de pronto, la ahoga con una almohada. Sale a comprar varios ramos de flores y los descabeza. A continuación cubre las ventanas. De vuelta al dormitorio, oye un ruido en la cocina. Anne friega los platos. Ella le invita a acompañarla a la calle. Georges se pone el abrigo y la sigue.
Eva vuelve al piso vacío de sus padres.

———————



26. Bild
Bad. Vorraum. Antau. Innen/Dämmerung

Bad.
Georg, in Pyjamahose, mit nacktem Oberkörper, putzt sich die Zähne. Es KLINGELT. Georg spuckt aus, wischt sich den Mund ab und geht in den

Vorraum
zur Tür.

GEORG: Ja? Wer ist da?

Keine Antwort. Georg ist sehr irritiert. Aus dem Off ruft

ANNA: Georg?! Was ist? Wer ist da?

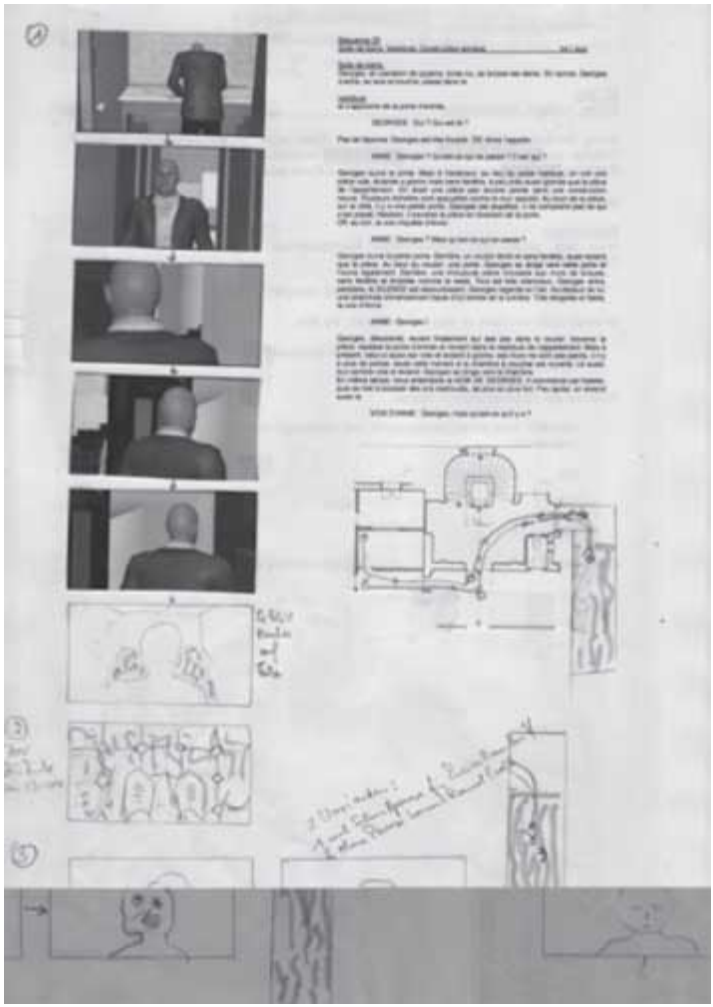
Georg öffnet die Wohnungstür. Aber draußen hat sich das im Halbdunkel liegende Treppenhaus verändert. Lift und Liftkabine existieren nicht mehr, bloß das Zugseil pendelt noch im leeren Schacht. Wände und Treppen haben weder Verkleidung noch Farbe, teilweise sind die Wände aufgestemmt, alles vermittelt den Eindruck einer Baustelle. Georg ist fassungslos, versteht nicht, was passiert ist. Zögernd verläßt er die Wohnung, macht ein paar Schritte in den Raum.
Im Off, entfernter, die beunruhigte Stimme von

ANNA: Georg? Was ist denn?!

Georg wendet sich nach rechts, geht zögernden Schritts den Gang entlang, der sich nach ein paar Metern erneut nach rechts in einen weiteren langen, spärlich erleuchteten Gang öffnet. Auch das hat Georg noch nie gesehen. Es ist sehr STILL geworden. In der Tiefe des Raumes ist der Gang mit schalem Wasser überschwemmt.
Georg macht ein paar Schritte in die Tiefe dieses Raums. LEISES GERÄUSCH SEINER SCHRITTE IM WASSER.
Georg bleibt stehen. Sieht nach unten auf seine Füße. Sie stehen bis über die Knöchel im Wasser. Darunter schimmert das schwarz-weiße Muster des Bodenbelags durch. Das Wasser ist schmutzig, von Schlieren durchzogen.
Georg schaut fassungslos von seinen Füßen in die Tiefe des Raums. STILLE.
Da schiebt sich lautlos von hinten eine Hand vor seinen Mund und hält ihn wie im Schraubstock. Panik.
Georgs GUTTURALES STÖHNEN wirft uns in die folgende Szene.

41

Texto original de Amor (La secuencia de la pesadilla)…



… y la versión traducida con storyboard realizado por ordenador.

Anne en su lecho de muerte.

¿Por qué decidió empezar la película con la muerte del personaje interpretado por Emmanuelle Riva?

Sirve para crear tensión, y es un método que ya había utilizado en *71 fragmentos*, informando de entrada a los espectadores de la serie de asesinatos. Recuerdo que Veit Heiduschka, el productor de la película, se puso a gritar después de la primera proyección: «¡No puede ser, no se puede ver el final antes del principio!». Pero no había inventado nada nuevo, es un procedimiento bastante habitual.

Para Amor escogió rodar en un espacio totalmente cerrado. La película transcurre en el piso de la pareja…

Desde un punto de vista artístico es más interesante. También quería evitar ese falso naturalismo que representa enseñar el hospital y el tratamiento. Para mí, es típico de un telefilme. Me interesaba mostrar los conflictos interiores producidos por el sufrimiento de un ser amado.

El piso aparece como una especie de nido de amor…

Gran parte de las parejas de avanzada edad vive así, ya lo dice Jacques Brel en la desgarradora canción *Les Vieux* (Los viejos). Incluso pienso que no les queda más remedio que permanecer juntos porque los demás ya no les entienden. Eso mismo muestro con la hija, interpretada por Isabelle Huppert; llega y da buenos consejos que no sirven de nada. No la juzgo. Se siente responsable

por sus padres, pero no sabe qué hacer, solo se le ocurren obviedades que no ayudan a nadie.

Isabelle Huppert.

Alexandre, el joven pianista, tampoco se siente muy cómodo ante la enfermedad…

No esperaba encontrar a su antigua profesora en una silla de ruedas, la situación le supera. Cuando Anne le pide que toque la pieza que le enseñó cuando era alumno suyo, se siente totalmente desconcertado. Además, en ese momento, el orgullo profesional toma la delantera: hace muchísimo que no ha tocado esa pieza y lo hace con torpeza. Su actitud representa la incomodidad que sienten los jóvenes de hoy ante la vejez. Por falta de costumbre, no saben cómo comportarse ante las personas de edad avanzada. Actualmente hay más viejos que antes, pero no viven con la familia.

Sin embargo, en el texto de la postal que les manda después de su visita, Alexandre tiene el valor de escribir: «Fue un momento bonito y triste». No oculta la realidad, al contrario que el personaje de Isabelle Huppert, a quien su padre debe hacer entender que no tiene tiempo de ocuparse de su preocupación ni de sus buenos sentimientos. La puesta en escena parece ir en esa dirección: no hay tiempo para los buenos sentimientos.

Pero la vieja pareja vive buenos sentimientos. Es la ternura de la

vejez…

Incluso oímos al personaje de Emmanuelle Riva decir: «Qué bonito es vivir tanto tiempo». Semejante expresión podría sorprender en una película de Michael Haneke. Creemos que se trata de una mutación dentro de su cine que aparece en La cinta blanca. Como si, con esta película de mayor envergadura, hubiera introducido, no digamos momentos de felicidad, pero sí momentos en los que sus personajes disfrutan de la vida.

Desde que empecé a hacer cine, nunca tuve nada en contra de mostrar buenos momentos, pero tenía la impresión de que el cine *mainstream* había abusado de estos momentos de forma desmesurada y me parecía difícil filmarlos sin caer en algo kitsch. La verdad, creo que la capacidad de mostrar cosas positivas, evitando la vertiente kitsch, aumenta con el poder artístico del que uno dispone. Y eso explicaría que hoy en día me permita alguna que otra libertad.

Y, a la vez, más complejidad…

No se trata de que no quisiera ser complejo en mis primeras películas, pero la trilogía austríaca era más bien una presentación de modelos. Aunque esto no impidió que un crítico alemán escribiera, en un texto muy largo que me conmovió mucho, que al contrario de lo que suele leerse sobre estas tres películas, eran muy tiernas porque se tomaban en serio el sufrimiento de los personajes. Es verdad que no eran películas naturalistas. Tampoco lo es *Amor*, pero sus personajes están más cerca de los seres humanos que de los arquetipos. Lo que me parece una evolución desde *Código desconocido*. En esa película, al igual que en *Caché (Escondido)*, ya había momentos de ternura, ¿verdad?

Sí, pero nos parecen más numerosos y más asumidos en Amor.

Puede ser.

Debe tenerse en cuenta que en el amor compartido por la pareja no hay sitio para un tercero, como lo demuestran las

conversaciones con su hija y las visitas del portero.
Así es, el personaje de Trintignant se siente vulnerable frente al portero porque una visita, la que sea, altera el delicado equilibrio que ha construido. El piso es una especie de fortaleza. En cuanto entra un cuerpo extraño, todo puede desestabilizarse.

De ahí la secuencia de la pesadilla, que al principio no es representada como tal. Trintignant cree que han llamado a la puerta, va a abrir y se da cuenta de que el ascensor ya no está. Empieza a andar por el pasillo y todo le parece cada vez más extraño, hasta que el espacio se llena de agua y una mano le tapa la boca por detrás. Una mano que significa el ahogamiento.
Si ustedes quieren… Pero lo importante era la forma de introducir la secuencia de la pesadilla. En *Caché (Escondido)*, cuando Majid, de niño, degüella al gallo, la secuencia empieza como un flashback antes de convertirse en pesadilla; sin embargo, en esta película se parte de una situación cotidiana banal. El problema de las pesadillas en cine es que si se les asigna de entrada un carácter demasiado simbólico, pierden toda la fuerza mental. Hitchcock, por ejemplo, en *Recuerda* o en *Vértigo (De entre los muertos)*, construyó secuencias oníricas equivalentes a soberbios comentarios literarios y artísticos, pero no dan la impresión de ser auténticas pesadillas. No debe olvidarse que para la persona que sueña, su sueño es real. Para plasmar esta impresión en una pantalla, siempre hay que partir de una situación normal para acabar con una pesadilla. Y no es sencillo. Para *Amor* reflexioné mucho antes de encontrar lo que se ve en la película. Es más, cuando por fin decidí la forma definitiva de la secuencia, hubo que cambiar la estructura del decorado, que ya había empezado a construirse. Para conseguir que el agua llegara al pasillo, instalamos una piscina que no estaba incluida en los planos originales.

¿En un principio no había agua en la pesadilla?
Hubo varias versiones. Antes de encontrar la idea de la mano que le ahoga, pensé en una cama que ardía… Y antes de eso era algo totalmente diferente: la pareja salía de casa y, al volver, descubría

que el interior había cambiado del todo. Pero esto nos obligaba a filmar la secuencia al final del rodaje, con un fin de semana entre medias para que el equipo pudiera cambiar el decorado. Al principio era muy escéptico cuando se nos ocurrió la solución definitiva. Temía que no funcionara y fuera demasiado complicado. De hecho, el día que rodamos la secuencia fue el único que hicimos horas extraordinarias. Ahora, con el tiempo, estoy muy contento con la secuencia.

Alexandre Tharaud y
Jean-Louis
Trintignant.

¿La pesadilla fue una forma de componer una especie de rima con el final de la película, que también se asemeja a un sueño?

Así es, necesitaba la pesadilla para conectar con el final de la película. Pero hay varias escenas que funcionan con este principio y que se responden. Por ejemplo, cuando Trintignant escucha el CD de Alexandre se ve, en contraplano, a Emmanuelle Riva tocando el piano, pero acabamos de verla en la cama. El espectador se extraña antes de entender lo que pasa cuando Trintignant detiene la reproducción.

¿Emmanuelle Riva tuvo que aprender a tocar el piano para interpretar este plano?
Sí, tuvo que aprenderse todos los movimientos para tocar como una pianista. En el plató tocaba mientras rodábamos, pero en la banda sonora se oye la interpretación de Alexandre Tharaud.

¿Qué toca, una pieza incluida en el disco de Alexandre?
Sí, este disco incluye los *Impromptus* de Schubert. En la escena del concierto, al principio de la película, Alexandre Tharaud toca el primero. La pareja, cuando ponen el CD juntos, vuelven a oír esta misma pieza, pero en la escena en que Trintignant sueña —o recuerda— a Emmanuelle Riva al piano, ella toca el tercer Impromptu.

¿Por qué escogió a Alexandre Tharaud para encarnar a su antiguo alumno?
De todos los pianistas a los que hice una prueba, demostró ser el mejor actor.

Durante la visita al piso de la pareja, cuando Alexandre Tharaud se sienta al piano para tocar la Bagatela, de Beethoven, a petición de Emmanuelle Riva, usted interrumpe la escena antes del final de la pieza…
Como en toda la película.

Y anticipa una escena posterior en la que Emmanuelle Riva le pide a Trintignant que pare el CD mientras escuchan el primer Impromptu de Schubert.
Pero aquí es por una razón diferente. Ella no soporta rememorar un pasado que le recuerda demasiado lo que ya nunca podrá hacer. Y su marido lo entiende inmediatamente. Pero volviendo al comentario anterior, quise que todas las piezas se interrumpieran antes del final. En esta película, la música se detiene.

¿Por eso Trintignant deja de tocar en la escena en que se sienta al piano?
Sí, pero los objetivos de esta escena son diferentes. Desde la cama,

Emmanuelle Riva oye a Trintignant tocar una coral de Bach: «*Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ, ich bitt, erhör mein Klagen!*». («Te llamo, Señor Jesucristo, te lo ruego, ¡escucha mi suplica!»). Cuando se detiene, ella le pregunta por qué lo ha hecho. No le contesta, pero vemos que reacciona ligeramente ante las palabras de su mujer. Quizá haya renunciado al rezo.

Escogió a personajes melómanos porque usted también lo es y conoce bien ese mundillo.
Sí, y me permitió utilizar música para ciertas situaciones, como en *La pianista*.

También lo hizo en Lemminge con los dos niños músicos. ¿No se planteó que tuvieran otra actividad profesional en Amor?
No se trata de eso, sino que me pareció más eficaz, más bello. Un artista tiene más libertad espiritual que un administrativo, por ejemplo. Y si todo se detiene, la pérdida quizá sea mayor que para un hombre de negocios, que siempre ha vivido presa del estrés. Es verdad que el artista no es ajeno a la presión, pero en general se trata de una presión más agradable.

Pero puede parecer extraño que estas personas escuchen tan poca música a pesar de haberle dedicado su vida.
A menudo los músicos no escuchan música, al igual que los cineastas no ven películas de otros realizadores. Mi padrastro era músico, y sin embargo no tenía muchos discos. Escuchaba las retransmisiones radiofónicas cuando eran grandes directores, como Karajan o Mitropoulos, pero siempre de forma muy profesional, partitura en mano. Nunca por placer, como es mi caso. Es muy raro que un músico escuche música. Susie suele poner música cuando tenemos invitados, pero siempre le pido que no lo haga cuando vienen músicos porque no se sienten cómodos.

Del mismo modo que no muestra directamente la violencia en sus películas, trata la enfermedad mediante elipsis. Por ejemplo, la aparición del gotero sugiere que el estado de Emmanuelle Riva se ha agravado.

Preferí enseñar la evolución de la enfermedad mediante modificaciones en el decorado, y no con el comportamiento de los personajes o con los diálogos. En esta película donde todo transcurre en un espacio cerrado, no podía jugar con personajes y decorados múltiples, como había hecho en *La cinta blanca*. Durante la escritura del guion me veía obligado a encontrar una solución diferente en cada nueva escena para indicarle al espectador, sin repetirme nunca, que la acción transcurre ese mismo día o al siguiente, quizá dos semanas o un mes después. También jugué con lo que podía verse del exterior a través de las cortinas transparentes de las ventanas. La acción de la película se desarrolla aproximadamente durante un año.

Una de las cualidades del guion se basa en la elegancia con que introduce todas las señales que marcan la evolución de la enfermedad.

La dificultad residía en subrayar la evolución de la enfermedad mediante las situaciones y los accesorios, sin dejar de ser realista desde el punto de vista médico. Por ejemplo, al principio se ve a Anne en una silla de ruedas que empuja su marido. Luego la vemos en una silla eléctrica que aprende a manejar y le da una autonomía relativa. Mientras me documentaba, me familiaricé con todo el equipamiento que necesitan las personas mayores para sobrevivir, como una mesilla de noche de mayor tamaño que la que Anne tira donde se pueden dejar las medicinas.

Emmanuelle Riva y Jean-Louis Trintignant.

Este enfoque realista de los objetos es necesario para hacer creíble la progresión de la enfermedad. Pero siempre consigue conferirles un interés dramático.

Ese era el reto. Por ejemplo, cuando los pañales irrumpen en su día a día, para mí lo esencial no era mostrar el objeto en sí, sino el rostro de Emmanuelle Riva, en el que se lee la humillación que está sufriendo.

Antes de escribir el guion, ¿hizo una lista de los diversos momentos en la vida cotidiana de una persona víctima de un ataque cerebral?

Sí, pero sobre todo traté de encontrar el estado mental del personaje para que cada situación fuera interesante. No bastaba con limitarse a los hechos de la vida diaria que todos conocemos o imaginamos: aseo, comidas, necesidades… Los problemas físicos siempre dan pie a reacciones emocionales, y es lo que quería filmar.

En la evocación del avance inexorable de la enfermedad, introduce dos secuencias de montaje presentadas como una sucesión de planos fijos sin los personajes; una del piso vacío y otra de los cuadros. ¿Por qué?

Cada una de estas dos secuencias interviene en un momento en que, incluso cuando escribía el guion, sentí la necesidad de lo que en música se llama un calderón [9], para aportar un poco de aire a la película después de una secuencia dura. La serie de planos del piso desierto viene exactamente después de la hospitalización de Emmanuelle Riva. Es una forma de mostrar cómo puede desaparecer todo de un momento a otro, y esto con una sensación de inquietud suplementaria al ser de noche. De día, las imágenes del piso vacío no tendrían el mismo efecto. La serie de los cuadros aparece justo después de que Trintignant abofetea a Emmanuelle Riva, cuando quiere forzarla a beber, pero ella quiere morirse y escupe el contenido del vaso. Para mí es la secuencia más violenta de toda la película, y conecta directamente con la pregunta que plantea: ¿cómo se gestiona el sufrimiento del ser amado? Para expresarlo sin salir del lugar cerrado que representa el piso, se me ocurrió la idea de cuadros de vastos paisajes vacíos o con uno o dos

personajes aislados. Sabía perfectamente qué tipo de lienzos quería, pero no fue nada fácil encontrarlos. El decorador
Jean-Vincent
Puzos me mostró imágenes de cuadros escandinavos que encajaban a la perfección, pero todos estaban en museos y no podían sacarse para rodar. Ya que queríamos cuadros auténticos y no reproducciones fotográficas, Puzos empezó a buscar otros. Regresó con un gran número, pero los rechacé todos porque, por razones obvias, había escogido lienzos baratos y se notaba mucho. Al final nos quedamos unos algo más caros que no estaban mal, pero habría preferido los lienzos escandinavos.

¿Son los mismos cuadros que decoran el piso de la pareja?
Sí, pero apenas se notan en el transcurso de la historia. Es necesario mirar el decorado con mucha atención para identificar alguno durante una panorámica, pero tampoco quería que se les diese demasiada importancia antes de la secuencia que los reúne a todos. El único lienzo que se ve claramente es el del dormitorio, en la cabecera de la cama. También es el primero que aparece en la secuencia de montaje. Mi idea inicial era mostrar los cuadros en función del momento del día que representan, desde la mañana hasta la noche. Pero acabó pareciéndome demasiado simbólico y eliminé todos los lienzos crepusculares de la selección. Finalmente opté por ampliar el espacio enseñando paisajes cada vez más abiertos.

¿Lo hizo para ofrecer una contrapartida al hecho de que los personajes no pueden escapar de su condición, como en El séptimo continente, donde el cielo solo se veía en fotos?
No quiero dar una interpretación. Lo importante es que la serie de cuadros aparezca después de la secuencia de la bofetada. Del mismo modo que el montaje de los planos nocturnos del piso vacío empieza después del ataque cerebral. Para ambas secuencias se debe abandonar la mera explicación psicológica y abrirse a un enfoque más existencial.

Acaba de citar a Jean-Vincent Puzos, el director artístico de la película. ¿Por qué no repitió con Christoph Kanter?

Era el director artístico de una importante producción alemana, pero de todos modos necesitábamos a alguien que conociera bien París.

Jean-Vincent

Puzos nació en España, pero creció en París y habla francés a la perfección. Trabaja mucho en producciones estadounidenses rodadas en Francia. Darius Khondji, el director de fotografía, ya había colaborado con él y me lo recomendó. Antes de contratarle hablé con otros directores artísticos, pero fue el único que se presentó a la primera entrevista con un cuaderno lleno de notas e imágenes relacionadas con lo que había leído en el guion. De entrada me pareció muy profesional. Además, es muy simpático, muy divertido y se entrega totalmente. Puede que trabajar conmigo fuese algo complicado para él, ya que no estaba acostumbrado a un realizador que mete la nariz en todo. Creo que muchas veces no le gustó. Tampoco sabía que siempre me quejo cuando veo un decorado por primera vez. La gente que me conoce sabe que no es nada personal, basta con hacer los cambios que pido. En esta película consistían en repintar las paredes porque me parecían demasiado oscuras. A pesar de todo, la relación con Puzos fue muy amigable. Me aportó muchas cosas, sobre todo en la escena de la pesadilla, donde me ayudó a desarrollar la idea del agua y de la mano que ahoga a Trintignant. Si vuelvo a hacer una película en Francia, intentaré trabajar con él.

El decorado de Amor es de un realismo tremendo.

Incluso encargó una auténtica librería de roble. Normalmente, en cine, se escoge una madera barata que se tiñe posteriormente para simular el roble en pantalla. Pero su insistencia en el realismo me sorprendió y me colmó. Yo estaba empeñado en que los libros se ordenaran por tema y alfabéticamente. A pesar de que no haya un solo plano en que el espectador pueda leer los títulos de los lomos, sigo convencido de que se nota en la imagen. Es más, Puzos encontró ventanas de época para empotrarlas en el decorado y cubrió el suelo con parqué antiguo. Dejé muy claro que no debía oírse crujir el parqué cuando se pasara con el *travelling* y colocó varias capas de aislante para impedirlo.

Todo en el decorado parece funcionar de verdad.

¡Incluso el ascensor! El decorado se construyó a unos cuatro o cinco metros por encima del suelo del estudio, para que el ascensor pudiera bajar y subir. De hecho, en la primera secuencia se ve el ascensor llegar cuando el policía entra en el piso. Era necesario jugárnoslo todo por el realismo y que nada recordara a un estudio. Puzos emplea a un pintor que sabe dar pátina a los muebles de una forma extraordinaria. Además, Susie, mi mujer, ayudó mucho a los decoradores y atrezistas. Conoce bien mis gustos y se encargó de colocar los cuadros, los objetos, todos los detalles del decorado.

Hay muchas fotografías en el salón, ¿qué representan?

Dos de ellas las encontré en Internet, las de Rubinstein y Horowitz poniendo caras, un poco como el famoso retrato de Einstein sacando la lengua. También hay una foto de Cortot, otra pianista, varios autógrafos de compositores y fotos de familia. Para estas últimas, como las que están en el álbum que hojea Emmanuelle Riva, nos las arreglamos con las fotos personales que nos trajeron los actores. Emmanuelle tenía muchas, pero las de
Jean-Louis
eran sobre todo fotos tomadas en rodajes, aunque en algunas estaba con su esposa. Sustituimos el rostro de esta por el de Emmanuelle. También utilizamos una foto de Isabelle a los catorce años y algunas de Emmanuelle de adolescente.

La madre de Michael Haneke.

¿Cómo decidió la distribución del piso?
La disposición general del piso es la misma que el de mis padres, con un pequeño dormitorio al lado de la cocina. Opté por esta estructura antes de escribir el guion, sencillamente porque era más fácil orientarme en un espacio conocido. En cuanto me venía una idea nueva, sabía cómo integrarla en el decorado. La familiaridad con el decorado me inspiró mucho a la hora de escribir.

¿Puede ponernos algún ejemplo concreto?
Al pensar en los largos pasillos del piso de mis padres me vino la idea de seguir, mediante planos largos, los penosos desplazamientos que debe realizar Trintignant cada vez que Emmanuelle le pide que le lleve algo. La importancia que se da al pequeño dormitorio me llevaba a una realidad que viví: cuando falleció mi madre, mi padrastro cerró el dormitorio de ambos y se instaló en ese cuartito.

Michael Haneke en el decorado de Jean-Vincent Puzos.

¿El director artístico no hizo hincapié en las posibles diferencias de estructura o de estilo entre los pisos burgueses parisinos y el modelo austríaco?
No, la verdad. La disposición es más o menos la misma. Los muebles difieren, pero la distribución de las habitaciones es idéntica. En general, el decorado corresponde a un tipo de piso que se encuentra en París, en los edificios de estilo «Hausmann», así como en el

centro de Viena.

Pero la decisión de reproducir con tanta exactitud el piso de sus padres no puede deberse solo a la comodidad. Contar esta historia en un decorado semejante no puede ser algo neutro…
Quizá me permitiera alcanzar más emociones.

Emociones que consolidó colocando sus propios recuerdos en boca de Jean-Louis Trintignant, como el del campamento…
Sí, desde luego. El recuerdo del campamento que le cuenta a su mujer antes de matarla es algo que viví en mi propia carne; como la historia del cine que narra en la cocina. Pero todos lo hacemos cuando escribimos. Contamos sucesos que nos ocurrieron personalmente, cosas en las que pensamos en algún momento. Si no es así, cabe el riesgo de caer en lugares comunes. Sin embargo, nunca siento la necesidad de precisar lo que surge de mi vida privada en mis películas. La historia que cuento en *Amor* no es la de mis padres, aunque mi madre también quiso suicidarse en varias ocasiones.

El tema del suicidio es recurrente en su cine, pero en este caso lo aborda desde el ángulo de la eutanasia…
No tenía especial intención de tratar este problema, pero efectivamente, la película aborda el derecho de cualquiera a poner fin a sus días. El comportamiento del marido es más ambiguo. Cada uno puede pensar lo que quiera. No digo que tenga razón o esté equivocado. No soy quién para juzgar. Pero su mujer lo dice claramente: quiere suicidarse y no lo consigue. Las promesas de que se ocupará de ella cada día, de que va a mejorar, no la ayudan, como siempre en una situación semejante. Y eso es lo que me interesaba: incluso con la mejor voluntad del mundo, ¿cómo puede uno enfrentarse a un problema de este calibre? ¿Sabe él, cuando entra en el dormitorio, que va a matarla? Es posible, pero tampoco es seguro. El espectador es quien debe plantearse la pregunta y contestarla.

De ahí la necesidad de rodar la escena como un plano secuencia, con un solo movimiento de cámara. Cuando el marido se apodera de la almohada, es un acto de amor. Por fin acepta concederle lo que ella le pedía…

Vuelven a darme su interpretación…

Sí, es verdad, pero nos invita a hacerlo al mostrarnos un bellísimo gesto de amor. Cuando Trintignant ahoga a Emmanuelle Riva con la almohada, hunde la cabeza en ella, no solo para aumentar la eficacia de su decisión, sino para ofrecerle un último gesto de cariño.

Puede verse así, pero la realidad es más banal.

Jean-Louis

se había roto la mano unos días antes y debimos tenerlo en cuenta. En otras escenas bastaba con camuflar su mano hinchada, pero en la del ahogamiento debía simular que hacía fuerza. Nos preguntamos cómo conseguir que la escena fuera creíble sin obligar a

Jean-Louis

a usar demasiado la mano. Al principio se nos ocurrió fabricar un cojín bastante firme, con un agujero para que Emmanuelle pudiera respirar. Pero resultó ser demasiado duro y, de utilizarse, se hubiera dañado el rostro. Menos mal que, como siempre, rodábamos las escenas cronológicamente. El ayudante de dirección y yo tuvimos tiempo de realizar varios ensayos en los que adoptábamos cada uno el papel de Emmanuelle o de

Jean-Louis.

Y por fin descubrimos la posición idónea: una vez la almohada colocada en el rostro de Emmanuelle,

Jean-Louis

debía apoyarse en el codo derecho, dejándole el tiempo suficiente para que ella girara la cabeza hacia la derecha y así pudiera respirar. Inmediatamente después debía aparentar hacer fuerza con todo el cuerpo contra la almohada, aligerando el peso apoyándose con la mano derecha en la cama, y crear la ilusión de hacer aún más presión con la cabeza. Por eso el efecto conseguido es más impactante que si se hubiera limitado a apoyarse con las dos manos.

Jean-Louis
estuvo formidable. Además de esta dimensión tan física de la escena, antes debía decir el monólogo más largo de toda la película. Realizamos tres tomas del plano secuencia y escogí la tercera, era perfecta. Al final de la toma, todos los presentes en el plató estábamos muy emocionados.

Emmanuelle Riva y Jean-Louis Trintignant.

¿Cómo trabajó la luz con Darius Khondji, el director de fotografía?

Mi idea era obtener una luz realista. Darius optó por instalar un sistema de proyectores que podía regularse electrónica y rápidamente. Para conseguirlo, trabajó en estrecha colaboración con
Jean-Vincent
Puzos. Entre otras razones, el decorado se construyó por encima del suelo debido al fondo verde al que daban las ventanas, para disponer de la profundidad de campo ofrecida por los proyectores colocados en lo alto del decorado. El patio que se ve por la ventana de la cocina se construyó en el plató, en el fondo de un hueco de unos diez metros.

¿Realizó algún ensayo para decidir qué cámara usar?

Primero debatimos mucho acerca del material. ¿Qué debíamos hacer, rodar en analógico con un negativo normal o en digital?

Sinceramente, tenía mis dudas. Darius estaba a favor del digital porque eso le permitía disponer de una cámara totalmente nueva, la Alexa RAW, que supuestamente ofrecía una resolución muy superior a lo que se había obtenido hasta entonces. Pasamos un día entero realizando pruebas con la cámara. Yo no estaba nada convencido, había un problema con la definición. Pero a Darius le gustaba usar esa cámara. Sin embargo, después de lo que aguanté en la posproducción de Caché (Escondido) y *La cinta blanca*, era muy reticente a rodar en digital. Con esta película, no tenía la menor intención de volver a experimentar. Todo debía funcionar bien y sin retrasos. Darius insistió tanto, afirmando que todo iría muy deprisa con esa cámara y que enseguida obtendríamos la imagen final después de un ligero etalonaje, que acabé cediendo. Roman Polanski realizó las mismas pruebas que nosotros en la misma época para *Un dios salvaje* y fue más listo que nosotros cuando renunció a la Alexa y decidió rodar con negativo. Tuvimos problemas gigantescos durante todo el rodaje. Cada vez que visionaba el copión, me parecía terrible, los colores no eran buenos… ¡Una catástrofe! Aun así, conseguimos realizar un primer montaje que podía verse, ajustando la nitidez de toda la película. Luego fue necesario proceder a un etalonaje preciso. En circunstancias normales lo hago en compañía del director de fotografía, pero en esta película, Darius y yo habíamos discutido tanto sobre la nitidez de la imagen que volver a ver y debatir en cada plano nos habría llevado semanas. La imagen nunca me parecía bastante nítida. Por si acaso, incluso consulté con un oftalmólogo para cerciorarme de que mi vista estaba bien, ¡y era perfecta! Dejé a Darius etalonar solo y luego hice un segundo etalonaje tal como me parecía, aquí en Viena. Ya había trabajado sin él en el etalonaje de *Funny Games USA* porque no estaba disponible. Solo se había desplazado unos días para ver el resultado. Esto no tiene nada de excepcional. La mayoría de veces, los directores de fotografía encadenan los rodajes y solo disponen de unos días para comprobar el trabajo.

¿Qué importancia concede al etalonaje?

Tradicionalmente, el etalonaje tiene que ver con el color. Pero también juega un papel de suma importancia en las escenas rodadas en la oscuridad. Por ejemplo, durante el rodaje de *Le temps du*

loup, el director de fotografía había iluminado de más por miedo a que no se viese nada. Después, durante el etalonaje, quité la luz. Hoy en día, gracias al digital, puede hacerse cualquier cosa, borrar manchas, quitar un cuadro y sustituirlo por otro y, desde luego, modificar la luz. Antes no se disponía de tantas posibilidades. Dicho eso, añadiré que el digital también tiene puntos malos, como decir mientras se filma que ya se corregirá esto o aquello en posproducción. Lo digo porque luego se pierde muchísimo tiempo. Pero sí se debe reconocer que, en cuanto a la nitidez de la imagen, el digital permite realizar correcciones imposibles en analógico. Antaño, por ejemplo, después de filmarlos a los dos, si hubiera descubierto al ver el copión que estaban un poco borrosos, se habría dibujado un pequeño círculo alrededor de ellos para aumentar el contraste y obtener mayor nitidez. Pero si se hubieran movido, habría debido corregirse la falta de nitidez fotograma a fotograma. Actualmente basta con colocar un punto en cada cara, y la máquina —al igual que esos drones militares programados para dar en un blanco en movimiento— seguirá el punto y restablecerá la nitidez del conjunto del plano. Es un procedimiento que utilizamos mucho en *La cinta blanca*. En *Amor* se aumentó el contraste en todos los planos donde los personajes se encontraban algo alejados de la cámara con el fin de recuperar una nitidez perfecta. Hubo que utilizar un reductor de ruido porque al subir el contraste, aumenta el ruido, sobre todo en las escenas más oscuras. A fin de cuentas, quedé satisfecho, ¡pero nada de cámaras digitales en el futuro!

En Amor, toda la puesta en escena se articula alrededor de un maravilloso dúo de intérpretes. ¿Sabía que habían trabajando juntos antes?

Sí, en una sola ocasión. Se trataba de un sketch en una película italiana que yo desconocía y que ellos mismos casi habían olvidado[10]. Emmanuelle Riva me lo reveló un día mientras comíamos en un restaurante.

Jean-Louis Trintignant.

¿Puede decirnos por qué tenía tantas ganas de rodar con Jean-Louis Trintignant?

Porque es un actor al que siempre he adorado. Me fascina desde siempre porque, y dije lo mismo de Daniel Auteuil, parece tener un secreto. Además de la belleza física, posee algo indescifrable. ¿Se debe a esa famosa voz que todos elogian? Personalmente, siempre me ha impactado su mirada. Habla a la gente mirándola, sin parpadear, incluso puede llegar a desestabilizar. Es, sin lugar a dudas, una de las fuentes de esa fuerza silenciosa que aparece en su rostro tanto en la película *Z*, donde demuestra una tremenda autoridad sin perder nunca la calma, o en *Y Dios creó a la mujer*, donde se percibe, detrás del joven ingenuo, un profundo e inexplicable saber. Producir cosas misteriosas que otro sería incapaz de manifestar es el milagro de su personalidad y de sus dotes interpretativas. Hoy en día, su rostro es el de un hombre que ha vivido, tiene una gran belleza y riqueza; uno jamás se cansa de mirarle.

Los primeros planos recalcan el paso del tiempo en su rostro. Hacia el final de la película, incluso ponen de relieve la barba mal afeitada…

Sí, quisimos dejar claro que, llegado a ese punto, cada vez está

menos aseado porque no dispone del tiempo ni de la fuerza para hacerlo. Incluso añadimos unos pelos porque la barba, después de pasar un fin de semana sin afeitarse, ¡no le había crecido bastante!

¿Cómo escogió a Emmanuelle Riva?

Hice pruebas a numerosas actrices francesas para el papel de la madre en *La pianista* y en *Caché (Escondido)*. Realicé nuevas pruebas, pero con la ventaja de que ya podía eliminar automáticamente a las actrices que no me convenían. Me había fijado en Emmanuelle Riva cuando se estrenó *Hiroshima mon amour*, una de mis películas favoritas y una cinta de culto entre la juventud austríaca en los años sesenta. Desde entonces, me parecía una actriz extraordinaria, pero desde la película de Resnais, no se había visto nada de ella en Austria. Para *Amor* empecé a buscar a otras; vi numerosos extractos de películas con actrices de su edad, pero ninguna me convencía del todo. Siempre volvía a la imagen de Emmanuelle, era una mujer muy guapa que hoy lo sigue siendo. Al contrario de muchas actrices francesas, que al envejecer se metamorfosean en solteronas algo estiradas, Emmanuelle Riva se convirtió en una mujer bella. Exactamente como la persona que necesitaba para la película. Hice pruebas con varias actrices que estaban muy bien, pero Emmanuelle era la mejor. Supo conmoverme de entrada y tardé muy poco en decidir contratarla. Estoy muy contento con su trabajo. Todo funcionó muy bien durante el rodaje. Además, incluso por sus respectivas alturas, me parece que Trintignant y ella hacen muy buena pareja.

¿Qué escena de la película le pidió que interpretara durante la prueba?

La de la cocina, cuando tiene el primer ataque. En mi opinión, era la más difícil de interpretar. El personaje no entiende lo que le pasa. Se defiende, intenta beberse el té y empieza a llorar. Durante un casting, siempre pido que se interprete la escena más difícil del guion para asegurarme de que el actor será capaz de llegar hasta el final.

Emmanuelle Riva.

Cuando les presentó el proyecto, ¿Trintignant y Riva mostraron alguna reticencia referente a lo que deberían hacer?

Jean-Louis me preguntó directamente si no se podían invertir los papeles para que él hiciera de enfermo. Emmanuelle, durante nuestra primera entrevista, me dijo que el guion le parecía increíble. Cuando le pregunté si había algo que le daba miedo mencionó, claro está, la escena en que debía aparecer desnuda bajo la ducha. Le contesté que la desnudez era indispensable. Lo entendió y añadió que, para que fuera menos incómodo, haría lo posible para vivir el momento no como Emmanuelle Riva, sino como lo sentiría Anne, su personaje. Sin embargo, el día del rodaje, después de haber preparado y ensayado la escena, cuando le indiqué a la encargada del vestuario que le quitara la bata, Emmanuelle intentó escaquearse: «¿De verdad debemos hacerlo?», me preguntó. Le recordé nuestra conversación y no insistió.

Usted, por su parte, se aseguró de que los encuadres fueran púdicos, interponiendo el cuerpo de la auxiliar de enfermería, pero dejando ver que Emmanuelle Riva está totalmente desnuda.

Para Emmanuelle fue una escena muy difícil de rodar. Se quejaba

del frío, a pesar de que había calefacción. Intenté rodar con la mayor rapidez posible para acortar su incomodidad, pero realicé dos tomas bastante largas que me permitirían escoger el mejor momento. No era una escena que pudiera dirigir milimétricamente. Le pedí a la actriz que hacía de auxiliar que intentase esconder al máximo a la paciente, pero no del todo para que no pareciera artificial. Lo mismo pasa en la escena del inodoro, cuando se ve la braga en sus tobillos; hacía falta encontrar un ángulo aceptable para que el espectador lo entendiese rápidamente, pero sin caer en la sordidez.
Por parte de Emmanuelle, rodar estas escenas fue un acto de gran valentía profesional. Solo podía hacerlo alguien que ama su profesión y que es muy consciente de sus responsabilidades. A pesar de todo, creo que disfrutó rodando la película. Es más, hizo una comparación entre el título de la película de Alain Resnais y la mía, diciendo: «Qué bonita casualidad, en mi primera película y en la última está la palabra amor».

Hablando del título, Amor, ¿le costó encontrarlo?

Tardó en llegar. Para ser correcto no podía llamar a la película *Les vieux* (Los viejos), por la canción de Jacques Brel. Hice una larga lista. Primero pensé en *Ces deux* (Esos dos), pero me corrigieron, era *Ces*
deux-là
(Estos dos). No acababa de gustarme. Luego se me ocurrió *Quand la musique*
s'arrête
(Cuando la música se detiene) porque, como he dicho antes, la música se detiene constantemente en la película. Pero me pareció un poco demasiado patético. Por fin, durante una comida con Margaret Menegoz se pronunció la palabra «amor» y a Trintignant le gustó mucho para el título. Según él, era el reflejo de la película. Y eso me convenció de inmediato, aunque jamás me habría atrevido a escoger este título para una película de amor tradicional. Es más, no existe ninguna película con ese título. Lo busqué en Internet y, con el título *Amour*, solo encontré un cortometraje belga de 1922. Nada desde entonces, excepto el reciente *Amore*, con Tilda

Swinton. Puede que plantee un problema para la distribución de la película en Italia, porque quiero que se traduzca el título francés en todos los idiomas de los países donde se proyecte la película. Pero ya veremos.

¿Cómo trabajó con Jean-Louis Trintignant? ¿Hizo muchas tomas?

No, para nada. Aunque Jean-Louis, considerando su edad, sufría en ocasiones algún que otro fallo de memoria y de motricidad. En el plan de trabajo tuvimos en cuenta la edad de los intérpretes, y repartimos el rodaje en ocho semanas para programar descansos regulares.

¿Qué indicaciones le dio a Trintignant para atrapar la paloma con la manta?

Rodamos dos planos, uno en la cocina y otro cuando
Jean-Louis
va al vestíbulo. Usamos dos cámaras, y como la paloma voló varias veces hacia la puerta, en el montaje fue posible mezclar diferentes tomas. Lo repetimos varias veces porque no es nada fácil atrapar a una paloma. Pusimos granos en el suelo para orientar los movimientos del pájaro. En el plano en que la paloma debe salir volando, le di un bastón a
Jean-Louis
para que la golpeara, pero era demasiado tierno para usarlo con eficacia. Finalmente consiguió atrapar a la paloma…

La caricia que le hace a su mujer en la mano cuando le cuenta la historia del campamento, recuerda a su gesto con la paloma…

La caricia fue idea de
Jean-Louis.
Yo me había limitado a pedirle que tomara la mano de Emmanuelle. De hecho, no me parece que lo pensara antes, fue algo espontáneo.

La paloma aparece en dos ocasiones: primero, Trintignant consigue hacerla salir por la ventana; después lo cierra todo

e intenta atraparla. ¿Puede pensarse que representa el regreso de la muerte?

Puede interpretarse así, pero también puede optarse por un enfoque más factual. La primera vez, Georges consigue sacar a la paloma, pero el pájaro regresa. Aun así, se las arregla para que salga volando. Es muy banal. La segunda vez, la paloma entra, pero todo está cerrado a cal y canto, excepto el tragaluz, que ha dejado abierto para que el aire circule un poco. ¿Por qué está todo cerrado excepto la ventana de la habitación? Porque Georges no quiere que los vecinos noten el olor nauseabundo del cadáver de Anne.

Todo depende de si se realiza una lectura psicológica o más metafórica de estas escenas. Lo mismo ocurre con el final de la película, dejo que el espectador lo interprete libremente.

Pero el final nos parece claro a pesar de todo. Una vez realizada la conexión con el principio, no hay muchas interpretaciones posibles.

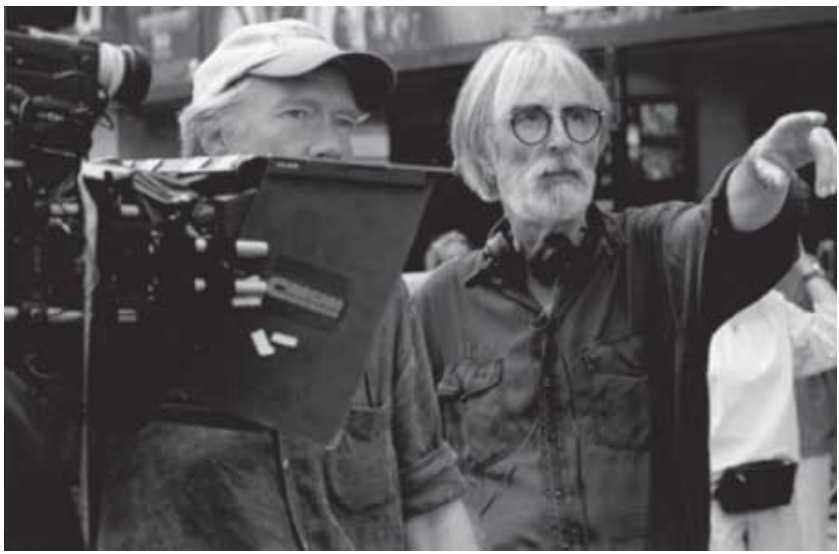
Una cosa es segura, Anne está muerta, pero no se sabe lo que ha pasado con Georges. No se le ve en la secuencia de apertura, por lo tanto, todo es posible. ¿Se habrá ido? ¿Está en el cuartito al lado de la cocina? ¿Ha muerto y está en el piso o en otro lugar? ¿Lo ha imaginado todo? ¿Ha venido Anne a buscarle? Se puede creer lo que se quiera.

En nuestra opinión, una vez cumplido el deseo de su mujer, a Georges solo le queda reunirse con ella en la cocina, donde la encuentra más joven y en perfecta salud, y acompañarla. Es el principio de una nueva unión, la del amor y la muerte…

No tengo nada en contra de esta interpretación, pero puede que Georges no haya muerto. Quizá se ha ido. En la primera escena se ve que la puerta de entrada no está sellada. Me gusta que algunos detalles muy concretos y cotidianos contribuyan a acercarnos a la verdad de los seres. Por ejemplo, me empeñé en que, al principio de la película, el espectador descubriera a Anne y a Georges en medio del público de una sala de conciertos. Son dos personas entre otras muchas porque su historia puede ser la de cualquiera.

Al regresar del concierto descubren que la cerradura del piso ha sido forzada. Parece un acontecimiento sin importancia, ya que no se han llevado nada. Sin embargo, es un ataque a su felicidad. El espectador puede hacer la conexión con el plano del principio, cuando los bomberos derriban la puerta de entrada, y de forma retroactiva con el ataque cerebral…

Incluso puedo decirles que imaginé el acontecimiento de la cerradura para justificar el ataque cerebral. Un ataque de este tipo siempre se debe a una pequeña contrariedad. Me acordé de que mi tía había tenido un ataque cerebral después de enfadarse muchísimo al descubrir, cuando regresó de unas vacaciones, que el inodoro no funcionaba. De por sí, una cerradura rota no es un problema grave, pero puede serlo según la edad. En la película vemos que Emmanuelle Riva no duerme esa noche; el problema de la puerta se lo impide. Al día siguiente, durante el desayuno, es víctima de un ataque.



Jürgen Jürges y Michael Haneke.

Todas las escenas de Amor se encadenan a la perfección. Sin

embargo, nosotros seguimos su trabajo en la película y sabemos hasta qué punto fue complicada su génesis. Llegó un momento en que se sintió totalmente bloqueado en la escritura del guion y decidió abandonarlo para pasar a otro proyecto. ¿Qué ocurrió?

Luchaba con el guion y tenía la sensación de que no conseguía hacerme realmente con el tema. Entonces, por casualidad, leí un artículo acerca de una película canadiense sobre el mismo tema, *La dernière fugue*, dirigida en 2010 por Léa Pool. Conseguí el DVD inmediatamente y descubrí hasta qué punto la historia era semejante a la mía: un señor mayor, cada vez más enfermo, al que cuidaba su mujer. En la película se ve cómo la enfermedad va cambiando su vida diaria. Al final, la familia, que se ha mantenido muy unida, organiza una excursión en barco para él porque siempre le ha gustado pescar. Todo es maravilloso y, de pronto, el señor mayor se tira al agua. Su hijo y su mujer deciden no hacer nada para salvarle. Por el contexto y la forma, la película era bastante diferente de la mía, pero añadiéndola a las dificultades de la escritura del guion, me bloqueó del todo. Decidí olvidarlo y pasar a otro proyecto, pero en el momento en que intentaba escribir algo distinto, pensaba en la historia de mis dos viejos. Un día, el bloqueo desapareció y pude acabar el guion con rapidez.

Y bien, ¿ha vuelto al guion que le sirvió para desbloquearse y seguir con Amor?

En eso estoy.

14

Decorado único y mezcla de épocas en *Così fan tutte* – Cantantes que interpretan sentimientos complejos – Silencios y cuadros vivos – Conseguir la captación – *Happy End* después de abandonar Flashmob – Burgueses de Calais – Una película coral en familia – Kassovitz se une a Huppert y a Trintignant – Filmar con un smartphone – Encontrar la parte humana de cada uno – Preguntas sin respuesta – Homenaje a la montadora Monika Willi – Una película compendio.

El enorme éxito de Amor hizo que acompañara a la película en todo el mundo, y concretamente a Estados Unidos, donde ganó el Oscar a la Mejor Película de Habla No Inglesa. Al mismo tiempo empezó a trabajar en la puesta en escena de otra ópera de nuevo con Gérard Mortier, Così fan tutte, que él le había propuesto en 2006, pero que quedo apartada por Don Giovanni…

En 2012, Gérard Mortier debía hacerse cargo de la dirección del New York City Opera, el otro gran teatro de ópera de Nueva York después del Metropolitan, y se acordó de que yo deseaba montar esta ópera de Mozart. Acepté su invitación e incluso viajé en dos ocasiones para visitar el teatro con él. Pero cuando el presupuesto con el que contaba para la programación se vio reducido a casi la mitad, Mortier prefirió abandonar y aceptar la propuesta que le había hecho el Teatro Real de Madrid. Me preguntó si también me interesaba montar *Così fan tutte* en Madrid. Habría preferido Nueva York, pero le dije que sí.

¿El espectáculo se pensó desde un principio para el Teatro

Real de Madrid y la Monnaie de Bruselas?
Sí, creo que sí, porque Mortier conocía muy bien el teatro de la Monnaie. Lo había dirigido e incluso puede decirse que contribuyó a transformarlo en un gran teatro de ópera. Yo estaba algo preocupado con la reposición en Bruselas, y no lo digo por los cantantes, que eran los mismos que en Madrid, sino por el coro; siempre es complicado constituirlo de nuevo. Gracias a los figurantes madrileños que hice contratar, pude disimular a algunos miembros del coro que planteaban un problema. Su talla no correspondía a la ropa que había diseñado Moidele Bickel, la creadora del vestuario, por lo que se vio obligada a ajustar varias prendas. También tuvimos que contratar a nuevos figurantes. Aunque unos veinte viajaron desde Madrid, cinco o seis se negaron. También debo decir que no estaba muy bien remunerado y que los figurantes españoles que se desplazaron estaban motivados por las ganas de participar nuevamente en el espectáculo.

Moidele Bickel ya había trabajado con usted en La cinta blanca.
Es el único genio que he conocido en su profesión. Concibió un vestuario increíble, pero desgraciadamente falleció en 2016, poco después que su compañero. Ya estaba enferma porque se sentía muy afectada por su desaparición, pero también por la de los grandes realizadores con los que había trabajado, como Patrice Chéreau, Klaus-Michael Grüber, Luc Bondy… Era una trabajadora nata, exigente y seria con la que me llevé realmente bien.

Los trajes de Così fan tutte pertenecen a épocas diferentes: Fiordiligi y Dorabella llevan trajes de estilo moderno, pero el atuendo de don Alfonso es propio del siglo XVIII, lo mismo que Despina, que va vestida como el cuadro Gilles, de Watteau. Todo esto da al espectáculo una dimensión atemporal.
Fue la idea de partida de la puesta en escena, que también aparece en el concepto de decorado único de Christoph Kanter. Como ya les dije respecto a *Don Giovanni*, cuando hoy en día se lleva a escena

una obra del pasado, hace falta tener en cuenta tres épocas: la primera corresponde a la intriga; la segunda, al momento en que se concibió la obra, y la tercera, a cuando se crea el espectáculo. El deber del realizador es unir esos tres tiempos de forma esclarecedora y productiva para el espectador. Debe encontrar soluciones para eso. Con *Don Giovanni* era delicado, pero creo que lo conseguí. Para *Così fan tutte* partí de la idea de que un burgués rico actual organiza una fiesta de disfraces en su castillo para celebrar la reforma del edificio. Y como siempre en ese tipo de velada, los invitados hacen lo que les apetece; algunos respetan la consigna y se visten como los nobles de XVIII, mientras que otros se presentan con ropa moderna.

El decorado de Kristoph Kanter.

Los trajes parecen mostrar una simbología: Fiordiligi lleva un precioso vestido rojo; Dorabella, un conjunto negro, y Despina va de Pierrot, por lo tanto, de blanco.

No buscamos un simbolismo especial. Los atuendos de los personajes no están pensados para transmitir un mensaje. Fiordiligi va de rojo. Enfrentar a una mujer vestida de negro con otra vestida de blanco es un juego meramente estético. Además, encajaba con los personajes.

¿A qué se debe la oposición entre el vestido tan femenino y sexy de Fiordiligi y el traje tan masculino de Dorabella?
No fue algo pensado desde el principio. La cantante Paola Gardina tiene un lado «garçon» natural, y decidimos resaltar su cuerpo femenino con un pantalón y una chaqueta negra que contrastaban con el vestido rojo sexy y la larga melena de Anett Fritsch.

En cuanto a Despina, recuerda mucho al cuadro Gilles, de Watteau.
Sí. Al ver a la cantante Kerstin Avemo tan delgada con el cabello tan rubio —es sueca— se nos ocurrió, a Moidele y a mí, hacer un paralelismo con el cuadro de Watteau en el decorado transformándola en un Pierrot Blanco. Cambiamos la tradición que hace de Despina la eterna criada con un pequeño tutú y un delantal. Además de irle muy bien, el traje de Pierrot tenía la ventaja de ser atemporal e imposible de situar socialmente.
De hecho, todo empezó con las arias de Despina, que parecen ridículas al tomarlas tal cual. Si las canta para provocar a su compañero, empiezan a ser más interesantes. Asimismo, siempre me ha parecido un poco simplón el momento en que las dos chicas, Fiordiligi y Dorabella, enseñan los medallones para loar la belleza de sus enamorados. Pero se aporta otra dimensión a la escena si lo hacen para provocar a los dos chicos, Guglielmo y Ferrando. Una provocación lleva a otra. Todo empieza como un jueguecito, cada uno se pregunta hasta dónde les llevará. Y acaban cayendo en su propia trampa, víctimas de su comportamiento.

En su Così fan tutte, todos estos efectos fueron posibles porque los seis papeles principales recayeron en cantantes excepcionales.
Sí, tuvimos mucha suerte de poder contar con ellos. Se consagraron varios meses a las pruebas. El equipo del Teatro Real de Madrid realizó pruebas a unos cuarenta cantantes para cada papel con el fin de evaluar sus cualidades vocales. Luego me mostraron la selección que habían hecho y escogí a los que me parecieron mejores para interpretar los complejos sentimientos de esta ópera. Una condición primordial, para mí, era que supieran interpretar.

¿Los cantantes escogidos habían tenido ocasión de interpretar a este nivel en una ópera?
No lo sé. Pero las condiciones normales de trabajo en la ópera no suelen permitir que uno se centre en los detalles. Todo es bastante aproximativo y depende del talento del cantante, que sabrá —o no — conseguir que el personaje sea creíble. Después de mi experiencia con *Don Giovanni*, en la que me costó mucho conseguir lo que quería en las seis semanas de ensayos habituales, exigí y obtuve ocho semanas para *Così fan tutte*. Además, con jornadas de siete u ocho horas, a pesar de que la norma es ensayar seis horas diarias y solo cuatro los últimos días. Gérard Mortier me apoyó muchísimo. Siento enormemente su desaparición.

Para las óperas, ¿también prepara un storyboard o, por lo menos, un documento escrito para el «desglose» de la puesta en escena, como hace para una película?
Es lo mismo. Trabajo en casa con el CD de la ópera y la partitura en papel. En una página de un cuaderno está la música y en la otra anoto la puesta en escena, compás a compás, con los gestos y movimientos precisos de los cantantes.

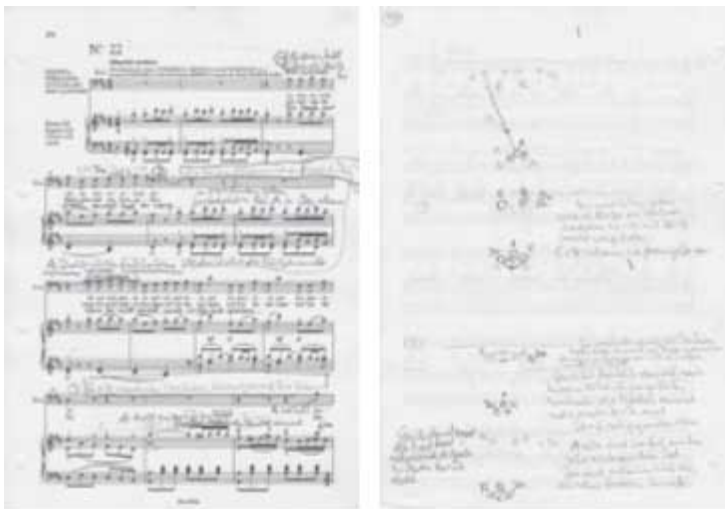
Por lo tanto, durante los ensayos, ¿ajustó con los intérpretes cada uno de los gestos realistas que hacen en el escenario?
No todos los gestos, claro que no, pero me interesa trabajar los matices. En una ópera es más difícil que en una película porque hay que ceñirse a la música, respetar el ritmo y adaptar la interpretación. El cantante debe encontrarse en un lugar preciso para realizar un gesto concreto. Un paso de más, un retraso de un segundo, y ya no tiene sentido. También se puede renunciar a todo esto, colocar a los intérpretes al fondo de la escena y dejar que canten. ¡Ocurre a menudo! Y si los cantantes no interpretan bien, pero la música es magnífica, el público creerá lo que ve y oye. Ahora bien, hace falta otra cosa para emocionar a los espectadores.

Hablando de emoción, vimos a Anett Fritsch, que interpreta a Fiordiligi, llorar en el escenario.
Sí, tanto ella como Kerstin Avemo se implicaron totalmente en el

proyecto. Estaban convencidas y trabajaron todos los detalles con sumo cuidado.

En un momento de la ópera, incluso le pidió que cantara tumbada.

No es tan complicado como creen. Yo también lo pensaba antes porque algunas grandes estrellas rehusaban hacerlo, pero es un mito. En realidad, la posición permite a la voz subir con más fuerza gracias al efecto acústico con el suelo.



Partitura anotada y sotoryboard de Così fan tutte.

Hay algo que sorprende en la puesta en escena, y es la yuxtaposición de la interpretación sumamente realista de los intérpretes con las composiciones geométricas en las que predomina la simetría.

Pero eso ya figura en la ópera. No se puede ir contra los efectos simétricos de la música y del libreto. Destrozaría el impacto.

Los movimientos múltiples y los «cuadros vivos» que componen los personajes también recalcan un magnífico trabajo de iluminación, desde el azul del cielo por encima de

la terraza a los amarillos del fuego de chimenea.
Fue muy complicado conseguir estos efectos porque había auténticos problemas con los reflejos en el escenario debidos a los grandes ventanales corredizos de la terraza. El jefe técnico de iluminación Urs Schönebaum, un alemán muy conocido en la profesión, hizo un trabajo soberbio.

William Shimell, Andreas Wolf, Anett Fritsch, Juan Francisco Gatell, Paola Gardina, Kerstin Avemo.

Al igual que para Don Giovanni, Christoph Kanter creó un decorado único a pesar de que el libreto de Così fan tutte indica que hay varios.
Kanter y yo creamos el concepto general. Y, efectivamente, al igual que para *Don Giovanni*, nos limitamos a un solo decorado para el conjunto del espectáculo. Desde el momento en que decidimos un decorado realista, era imposible cambiarlo cuatro o cinco veces sin hacer pausas. Y las pausas en una ópera son mortales. Busqué una solución para reunir los diferentes lugares donde transcurre la acción en un solo decorado.

El decorado evoca un poco el de El año pasado en Marienbad, de Alain Resnais: el castillo, el jardín, los

espejos del bar, la importancia del blanco…
Pues sí… No se me había ocurrido. Es verdad, aquí también tenemos un decorado a la antigua con personas de hoy en día. En segundo plano, es el estilo de las casas clásicas de Andrea Palladio, con sus columnas, mientras que en primer plano, la nevera de tecnología punta que puede abrirse, aporta un estilo moderno y una fuente de luz fría opuesta a la luz caliente procedente de la chimenea clásica.

Incluso más que en la ópera anterior, impuso silencios en la puesta en escena de Così fan tutte.
¿Más que en *Don Giovanni*? No sé, pero no es por capricho. En algunos momentos, los silencios permiten aumentar de forma considerable el efecto de una escena. En *Così fan tutte*, cuando Fiordiligi y Ferrando se abrazan en el suelo y entran los demás, la pareja no se da cuenta; sin embargo, Guglielmo, el novio de Fiordiligi, está pegado a ella. El dueto, sublime en su pasión, es seguido de un silencio: nadie se mueve durante el beso, y ese silencio es mil veces más poderoso que si la música reemprendiese de inmediato. Como en otros momentos de la representación, el silencio permite al espectador comprender mejor lo que tiene delante.

¿El director de orquesta Sylvain Cambreling, que ya había dirigido Don Giovanni, estaba de acuerdo?
Sí, desde el primer momento. En principio, él no debía dirigir *Così fan tutte*, contábamos con Thomas Hengelbrock, pero no consiguió liberarse, mientras que Sylvain sí. Estuvo muy bien reencontrarse. Ya teníamos una experiencia en común que facilitó mucho las cosas.

Hizo hincapié en los recitativos aún más que de costumbre.
Sí. *Così fan tutte* es una ópera plagada de conversaciones. Si no se entienden los recitativos, no se entiende nada. Dan sentido a la historia y empujan la acción. Por eso, en vez de sacrificarlos como se hace a menudo, los mantuve. Son muy importantes para la vertiente realista de la ópera.

También sorprenden los momentos en que el coro y los figurantes se inmovilizan…
Sí, pero limité el efecto a dos escenas, el quinteto del primer acto y el cuarteto del final. Las únicas dos en que la situación es más metafórica.

El escenario de Madrid es muy amplio, pero el de Bruselas mucho más pequeño, ¿le planteó problemas?
Sí, así es, el escenario de Bruselas es bastante más reducido. Se notaba mucho con el cuadro de Watteau, que desaparecía bastante entre bambalinas. Los espectadores sentados a la izquierda del patio de butacas no lo veían, pero no podíamos hacer otra cosa. Hubo que acomodarse.

¿Intervino en el rodaje realizado por Hannes Rossacher para la edición en vídeo y la difusión televisiva [11] ***?***
Fue una gran decepción porque se trata de un realizador conocido por rodar conciertos de rock, especialmente los espectáculos de los Rolling Stones, para los que hizo un trabajo estupendo. Llegó a Madrid con doce cámaras para filmar tres representaciones, pero filmó las tres más o menos del mismo modo, con las cámaras constantemente en movimiento, algo que no encaja en absoluto con una ópera. Llegado el momento de montar, no teníamos mucho donde escoger porque los tres rodajes eran casi iguales. Me fié de él y no quise ocuparme de la filmación. Pero cuando me enseñó algunas de las imágenes que había editado con su montador, casi me da algo. Intenté trabajar con ellos, pero no funcionó. Fue cuando recurrí a mi montadora habitual, a Monika Willi, que por suerte estaba libre. Realizó un trabajo increíble entresacando lo que más convenía de los planos rodados tres veces por doce cámaras. Lo hizo tan bien que, cuando se ve el vídeo, da la impresión de ser una filmación espléndida, cuando en realidad fue todo cosa de Monika.

En Don Giovanni no hubo filmación…
No, porque con el poco tiempo del que disponíamos para las repeticiones, tenía miedo, cuando me lancé a aquella aventura, de que no funcionase. Para conseguir una filmación, hay que pedirlo desde el comienzo del trabajo. Reconozco que luego me sentí un

poco frustrado de no tener nada en vídeo, pero era demasiado tarde. Cuando se repuso en la Ópera de la Bastilla, nunca me planteé suplir este fallo. Habían cambiado a los cantantes sin pedir mi opinión y me propusieron un tiempo inaceptablemente corto para los ensayos. No quise tener nada que ver. De hecho, el resultado no me convenció, al menos por los extractos que vi en Internet.

Después de la aventura de Così fan tutte, naturalmente regresó al cine. Sin embargo, a pesar del éxito de La cinta blanca y Amor, galardonadas con la Palma de Oro en Cannes y aclamadas en el mundo entero, no consiguió realizar Flashmob, su siguiente proyecto. ¿Qué ocurrió?

Como *71 fragmentos* y *Código desconocido, Flashmob* era una película coral con varias historias cuyos protagonistas se cruzan antes de reunirse todos en un flashmob. Entre todas las historias, estaba la que me contó una mujer muy gorda que conocía a sus parejas por Internet. Me dijo que muchos negros estadounidenses las preferían gordas, pero no tengo ni la menor idea de por qué. Esta mujer vivió varias historias bastante extrañas y me autorizó a inspirarme en las confidencias que me hizo. Obviamente, retrabajé mucho el personaje y las aventuras. Forest Whitaker había aceptado interpretar a su compañero y la mitad de la película debía rodarse en Estados Unidos, por lo que habría acabado siendo una coproducción estadounidense. A partir de entonces, las cosas empezaron a ir mal. Poco a poco entendí que los productores europeos no estaban entusiasmados con la idea y que no les apetecía mucho trabajar con estadounidenses, a menudo difíciles de controlar. Con el fin de protegerse, aumentaron el presupuesto hasta llegar a una suma que no podía financiarse.

Me habría gustado perseverar, pero acabé renunciando porque ya había perdido dos años buscando a la actriz adecuada para interpretar el personaje central y no estaba seguro de lograr encontrarla. No podía elegir a cualquiera para trabajar con Forest Whitaker. No solo necesitaba a alguien con un físico específico, sino a una actriz que estuviera más o menos a su nivel. Primero buscamos en Austria y en Alemania porque quería rodar la película en alemán y en inglés, pero al no encontrar a una actriz obesa,

empezamos a buscar en Francia, también sin éxito. Acabé abandonando por miedo a perder más tiempo sin tener la posibilidad de presionar a los productores.

¿Nació Happy End de la imposibilidad de realizar Flashmob?

El conjunto de historias de *Flashmob* formaba un nudo complejo; usé algunos de estos elementos en el guion de *Happy End*. Por ejemplo, la historia de Eve, la adolescente de Happy End, ya estaba en *Flashmob*, pero en un contexto diferente. Hace varios años leí en un periódico un artículo acerca de una chica que había envenenado a su madre y contado la progresión del envenenamiento en Internet. Me marcó. La madre se salvó gracias a unos conocidos que alertaron a la policía. Vieron el vídeo en la web por pura casualidad y entendieron que se trataba de la vecina, que se sentía cada vez peor. Lo que más me intrigó de todo esto fue que la chica pudiera contar lo que hacía en Internet. Dice mucho de cómo vivimos actualmente. *Happy End* nació el día que se me ocurrió recuperar esta historia e integrarla en mis ganas de volver a trabajar con Jean-Louis Trintignant, que no tenía papel en *Flashmob*. A partir de ese momento fue todo bastante deprisa.

Jean-Louis Trintignant, Michael Haneke e Isabelle Huppert en el plató de Happy End.

¿Con la idea de que todos pertenecían a la misma familia?
Sí. Es la diferencia mayor con *Flashmob*. Y una dificultad adicional, porque fue necesario desarrollar la situación a partir de los pocos individuos que forman la familia, mientras que en una película coral tradicional está la libertad de buscar a personajes que pertenezcan a diferentes clases sociales. A cambio, la ventaja era la posibilidad de reunir a tres generaciones bajo el mismo techo, respetando las tres unidades de tiempo, lugar y acción.

HAPPY END

Imágenes filmadas y comentadas en un smartphone. Eve, una adolescente, comparte sus sentimientos hostiles hacia su madre, a la que quiere «callar». Se hace con pastillas de su madre para probarlas con su hámster. Convencida del resultado, administra una fuerte dosis a su madre, que acaba en coma en el hospital. Thomas Laurent, el padre de Eve, lleva a su hija a la mansión familiar en Calais, donde también vive Georges, el patriarca malhumorado, y Anne, su hermana, que dirige una importante empresa de construcción con su hijo Pierre. La empresa no va bien y debe enfrentarse a otra dificultad cuando se produce un derrumbe en una obra, provocando la caída de un obrero que acaba en estado crítico. Anaïs, la segunda esposa de Thomas, acoge a Eve como si fuese su hija, pero la adolescente no se fía. Después de intentar recurrir sin éxito al suicidio asistido en Suiza, Georges lanza su coche contra un árbol, pero solo consigue herirse. Thomas, médico jefe de planta de un gran hospital, se ocupa de él. De noche intercambia correos electrónicos apasionados con Claire, su amante. El hijo del obrero herido agrede a Pierre de forma violenta, y este decide encerrarse en su piso hasta que su madre va a sacarle. Debe denunciar la agresión para evitar un juicio a la empresa, demandada por la familia del obrero. La madre de Eve muere. La joven se instala en

Calais de forma definitiva. Georges, que ahora va en silla de ruedas, sale a la calle e intenta convencer a unos inmigrantes de que le ayuden a desaparecer. Nadie le hace caso y vuelve a intentarlo sin éxito. Acorralada por las deudas de la empresa, Anne pide un préstamo al banco británico donde trabaja Lawrence, su amante. Lo consigue y acepta que su hijo Pierre sea apartado de la dirección. Con ocasión de los ochenta y cinco años de Georges, los Laurent organizan una fiesta en la que Claire, la amante de Thomas, toca la viola. Eve, que está al corriente del intercambio de mensajes eróticos porque ha husmeado en el ordenador de su padre, se toma unas pastillas. Ingresada, su padre va a verla. La chica le cuenta que tiene miedo de acabar en un hogar si él deja a Anaïs. Acto seguido, le acusa de que todos sienten indiferencia hacia él. Thomas es incapaz de comunicarse con ella y le pide que hable con Georges, que le cuenta su historia: ahogó a su mujer paralítica para que no sufriera más. Le pregunta a su nieta si ella también tiene un secreto. Eva, sorprendida, acaba contándole que intentó envenenar a una compañera en un campamento porque no la soportaba. Anne y Lawrence se comprometen oficialmente. Durante la comida, convencido de que es un fracasado, aparece Pierre acompañado de varios inmigrantes. Anne consigue calmarle, aunque no tranquiliza del todo a los invitados, atónitos ante semejante escándalo. Mientras Anne y Lawrence invitan a los inmigrantes a sentarse a una mesa, Georges le pide a Eve que le empuje hasta el malecón. Una vez allí, con el agua hasta el pecho, duda. Eve, a cierta distancia, filma la escena con su iPhone. Anne y Thomas llegan corriendo.

———————

¿Por qué situó la acción en Calais?

Porque el tema de la inmigración y nuestra ceguera ante los verdaderos problemas se ven encarnados en Francia en la palabra «Calais». No puedo hacer una película en torno a los inmigrantes, no conozco su vida a través de mi propia experiencia. Pero sí puedo rodar una película acerca de nuestro autismo y de nuestra indiferencia ante cualquier sufrimiento. Los personajes de la película muestran los diferentes aspectos de esta indiferencia. Todos tenemos un pequeño problema que nos autoriza a no pensar en el sufrimiento de los demás. Basta con decir que es terrible y dar un poco de dinero, ¡pero a todo el mundo le da igual! Está claro que no me refiero a la minoría que se compromete y va a trabajar al sitio donde ocurre. Estas personas no son muy numerosas. Pero la mayoría, y me incluyo, se muestra indiferente. Hacemos el esfuerzo de colaborar con un donativo de vez en cuando, pero se trata más bien de lavarnos la conciencia.
Mi perspectiva es ambigua en relación a todos los personajes de la película. Esa familia es como nosotros. Todos somos egocéntricos, falsos e hipócritas. Y, a la vez, unos resentidos, tristes y solitarios.

¿Como Pierre?
No lo sé. Juzgar a los personajes no es mi papel, ni tampoco decir quién es el mejor o el menos malo. Todos tenemos comportamientos ambiguos. El mejor ejemplo es Eve, la chiquilla, que parece estar dolida, ser vulnerable, pero no se sabe si realmente quiso matar a su madre. Y Anne, el personaje de Isabelle Huppert, que no suelta nada. Durante la entrevista en el banco inglés, no le queda más remedio, si quiere salvar la empresa, que apartar a su hijo. Lucha para salvar la empresa. Sin embargo, en segundo plano, queda la pregunta de quién ha ganado realmente. Al firmar el contrato, ¿Anne ha salido mejor parada que Lawrence, al que interpreta Toby Jones, y el banco?

También vemos la misma ambigüedad en el personaje de Trintignant: un hombre duro, algo muy propio de su clase social, pero que demuestra una enorme ternura hacia su nieta cuando ella va a verle a su despacho, al final de la película.
Jean-Louis

Sí, es la escena de amor de la película.

No ha cambiado, ¿sigue sin querer analizar sus películas?
Ya me conocen… Me parece mejor dejar que mi interlocutor saque sus propias conclusiones.

De todas sus películas, tal vez Happy End sea en la que queda más patente.
Es un principio que siempre ha guiado la escritura de mis guiones. Quizá esta vez lo haya conseguido más que en anteriores películas, ojalá. Como siempre, se sabe muy poco acerca de las motivaciones de una acción. Hay muchos ejemplos en la película. Ignoramos por qué Anne vive sola. ¿Quién es el padre de su hijo? Ocurre lo mismo en la vida, se sabe poco de los demás. Es lo que alimenta nuestro interés. Siempre he intentado captar en mis guiones la ambigüedad y la contradicción que prevalece en la vida. ¿Por qué envenenó Eve a su madre? ¿De verdad quería matarla? ¿O solo quería hacerla callar y su muerte fue un accidente? ¿Por qué intenta suicidarse? ¿Por su mala conciencia? ¿Porque subestimó las consecuencias de su acto? ¿Porque su nueva vida le hace sufrir? Todo queda abierto.

Para la escritura del guion, como de costumbre, empezó componiendo minuciosamente un cuadro de los diferentes elementos de la intriga…
Sí, solo empecé a escribir después de establecer la estructura mediante unas fichas que muevo por hilos conductores, como ya les dije.

¿Estaba previsto en el guion que la película empezase con una imagen rodada con un smartphone?
Desde luego. Además, nunca pensé en mostrar a la adolescente filmando, como si de una película policíaca se tratara. La secuencia de principio tiene otro interés, despierta la curiosidad. No se entiende inmediatamente de qué va. La persona que usa el *smartphone* indica que se trata de su madre… El comentario molesta porque se adelanta a la acción. Un instante después anuncia lo que su madre va a hacer en el cuarto de baño. Se nota que está

harta de que se le imponga una vida demasiado ordenada. El decalaje con el primer plano permite desestabilizar al espectador para que se pregunte por lo que ve.

Y lo que ve no es neutro. Por un lado, el espectador se encuentra a bocajarro con la acción; por otro, se pregunta qué formato está viendo, de qué aplicación se trata.

Es una aplicación para móvil inspirada en Snapchat desde la que se envían imágenes y palabras que se borran unos segundos después. Durante un lapso de tiempo muy corto, cualquiera que esté conectado a la aplicación en ese momento, podrá verlas. Todo es casualidad. Pero sobre todo, es imposible volver a encontrar las imágenes que se han visto. Se ha convertido en una aplicación muy popular entre los jóvenes. Es el medio perfecto para decir y enseñar lo que sea sin ser responsable, desde fotos de lo más obsceno hasta amenazas de muerte. Es ideal para los exhibicionistas de toda índole y para los mirones, que saben que puede pasar cualquier cosa en cualquier momento. Sinceramente, no conocía esta aplicación, pero indagué en Internet cuando me planteé contar la historia.

Esta vez más que nunca le propone al espectador que entre en la acción sin presentarle a los personajes. Debe estar atento a todo para comprender quién es quién y quién hace qué.

Ocurre en todas mis películas y es un calco de la vida. Cuando se ve a alguien por primera vez, casi nunca se sabe quién es. Antes de conocer a alguien, hay que fiarse de lo que cuenta sin saber si está mintiendo. Siempre es más complicado que eso. Es posible frecuentar a alguien durante años y descubrir de pronto un aspecto desconocido de su personalidad. Eso hace que la vida sea tan rica. Nunca lo sabemos todo del otro, incluso viviendo años a su lado. También puede pasar que nunca estemos seguros acerca de alguien. En *Happy End* no queda claro que al darle pastillas, Eve haya querido matar a su madre. Quizá solo quería callarla, tal como dice en el móvil.

La muerte del hámster no parece entristecerla mucho.

Pero ¿de verdad está muerto? Le da unas pastillas que su madre se toma contra la depresión y deja de moverse. ¿Seguro que no va a despertar? Al menos es lo que pasó en el plató. Para tranquilizar a las almas sensibles, añadiré que requerimos los servicios de un veterinario que se encargó de administrarle al hámster un somnífero en una dosis suficiente para que se durmiera unos instantes después de la inyección.

Más allá del debate en torno a la intención real o no de envenenamiento, la presentación de Happy End es muy astuta porque moviliza de inmediato la atención del espectador…

Descubrimos a los personajes paso a paso. Por ejemplo, oímos la voz en off del que interpreta Mathieu Kassovitz antes de verle en el hospital. En la segunda escena, cuando se lleva a Eve con sus maletas, se le ve, pero no habla. En realidad, no sabemos quién es hasta dos secuencias más tarde, cuando lleva a su hija a acostarse.

Cada escena debe aportar un nuevo esclarecimiento de los personajes y permitir que el espectador vaya haciéndose una idea sin perder el interés. Debe encontrar respuestas a sus preguntas. De no ser así, se convierte en algo didáctico. Si una película da la opinión del autor sobre los personajes, cesa de interesarme, ya no me apetece seguir viéndola.

Fantine Harduin, Mathieu Kassovitz.

¿Pensó en jugar con la imagen que tienen algunos de los actores más conocidos, como Trintignant, Huppert o Kassovitz?

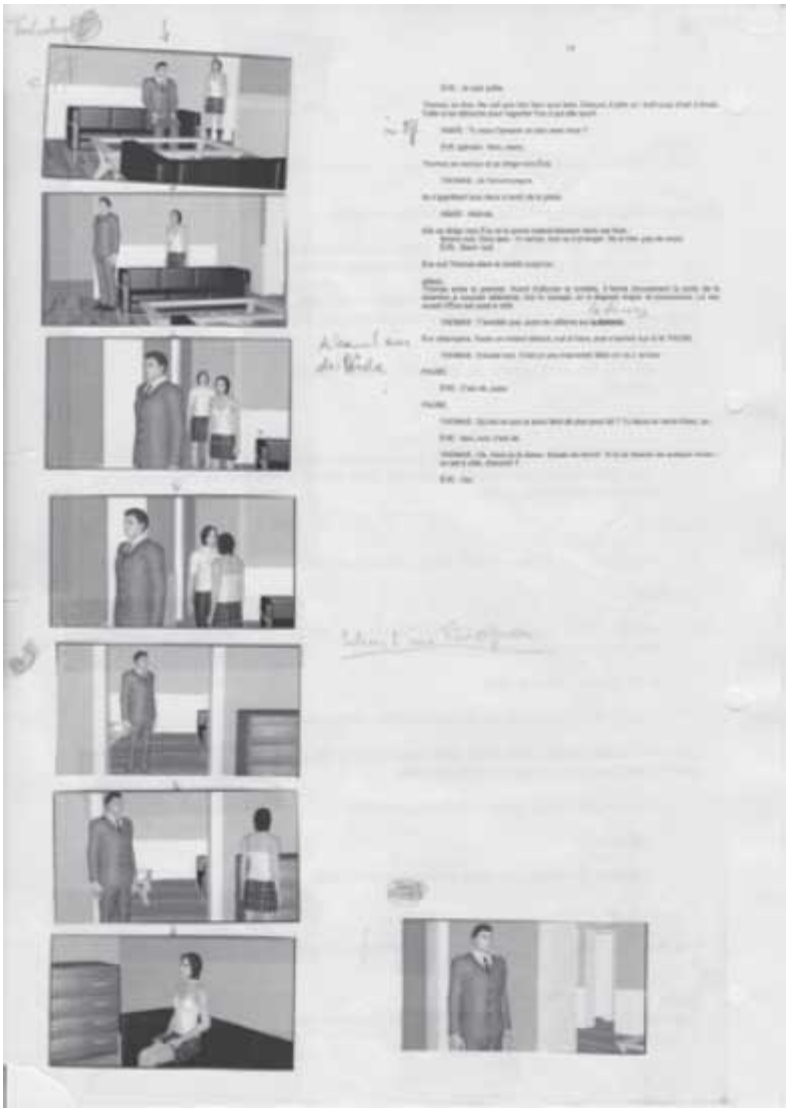
No, jamás he contratado a un actor por su imagen, no me interesa para nada. Mi único criterio es la interpretación. Escribí el guion de *Happy End*, pensando en

Jean-Louis

Trintignant y en Isabelle Huppert porque me gustan como actores, no por las películas que hayan rodado con anterioridad.

Mathieu Kassovitz entra en su cine por la puerta grande, ¿también escribió el papel pensando en él?

No, pero le escogí muy pronto porque en su franja de edad es el único actor que se impuso. Me hacía falta un intérprete que pareciera inteligente, que fuera creíble como cirujano y jefe de planta, además de sexy, y los que reunían estos requisitos no abundaban. Lo confirmó en el plató, creo que es un actor formidable.



Storyboard de Happy End.

Jean-Louis Trintignant.

Su forma de mirar es tremendamente expresiva. Sobre todo en la secuencia con Eve en el coche, donde a pesar de mantener una conversación delicada, sigue muy pendiente del tráfico.

¡Porque realmente conducía el coche en medio del tráfico! Las cámaras estaban montadas en el capó del vehículo. Escogimos este coche porque era el único modelo en el que podían colocarse dos cámaras en la parte delantera, y filmar en continuo y de frente a los personajes. En la mayoría de películas actuales, estas escenas se ruedan desde dentro, con la cámara en el asiento trasero encuadrando a los personajes de espaldas. O también lateralmente, con la ventanilla bajada, como en *Funny Games*. Gracias a las nuevas cámaras, siempre más pequeñas, pudimos rodar tal como queríamos. Pero fue necesario encontrar el vehículo idóneo, bastante ancho y con un parabrisas menos inclinado que la mayoría de modelos para no deformar los rostros.

Hay una escena fascinante en la que se sigue a Trintignant en la silla de ruedas mediante un travelling lateral izquierdo en una calle con bastante tráfico. ¿También se filmó en condiciones reales?

Jean-Louis

Sí, esperamos el momento en que habría más circulación para conseguir el mayor realismo posible. Dicho eso, añadiré que nunca corro riesgos innecesarios. Comprobé personalmente la silla de

ruedas en la calle y me di cuenta de hasta qué punto era imposible controlarla. Las ruedecitas de delante tenían tendencia a desviar la trayectoria en cuanto se topaban con un bache, por muy pequeño que fuera. Decidimos hacer un poco de trampa para ayudar a Jean-Louis;
atamos dos hilos a la parte delantera de la silla y otro a la trasera, sujetados por los técnicos para conseguir que la silla fuera recta. Luego hubo que borrar, imagen a imagen, no solo los hilos, que a veces se fundían con las paredes de las casas y los bordillos, sino el reflejo de la cámara y del equipo en los escaparates de la calle. Una persona se dedicó a este trabajo durante varios días.

Reencontrarnos con Dominique Besnehard en el papel del peluquero fue una alegría y una sorpresa. ¿Cómo se le ocurrió contratarle?

Organizamos un casting gigantesco para el papel porque era muy complicado. El actor debía saber cortar el pelo mientras interpretaba. No encontrábamos a nadie y Kris Portier, la directora de casting, me sugirió a Dominique Besnehard. Le pregunté por qué no me había hablado de él antes ya que me parecía una idea excelente. Le adoré en *A nuestros amores*, de Pialat. Está genial de peluquero. Era exactamente lo que buscaba, una mezcla de comedia y drama.

¿La homosexualidad del peluquero ya estaba incluida en el guion?

Sí, y era una dificultad añadida para encontrar al actor idóneo. Además de saber cortar el pelo, debía ser creíble como homosexual, y no es nada fácil. Los actores tienden a interpretar a un hombre gay de forma caricaturesca. Dominique era perfecto, pero el corte de pelo le aterraba. Se entrenó durante semanas con un peluquero. Estaba realmente aliviado después de rodar la escena porque temía no conseguirlo. Y más aún al tratarse de un plano secuencia. Tampoco fue necesario hacer muchas tomas, unas diez, me parece recordar.

¿El hecho de haber tocado el registro cómico con Così fan tutte le llevó a profundizar en el humor sarcástico con Happy

End?

No tiene nada que ver. Ya había momentos cómicos en *Don Giovanni*. Aunque puede decirse, como en *Così fan tutte*, que mi puesta en escena más bien ensombreció estas óperas. También había elementos cómicos en Lemminge y en casi todas mis películas. Deben detectarlos ustedes.

No me interesa decir que voy a hacer una comedia o un drama. Quiero contar una historia con algunas situaciones sacadas de la vida misma. Describo experiencias cotidianas, nada más.

Jean-Louis Trintignant y Dominique Besnehard.

Pues bien, háblenos de Fantine Harduin, la extraordinaria chiquilla que da vida a Eve.

La encontró Kris, ¡como siempre!, y eso después de hacer pruebas a decenas y decenas de adolescentes. Sabíamos que no había margen de error en este papel. Si el espectador no creía en el personaje, todo el conjunto se derrumbaría; ni siquiera merecía la pena rodar la película. Fantine ya había trabajado en algunas películas, como *Le voyage de Fanny*, de Lola Doillon, pero yo no había visto ninguna. Cuando Kris me enseñó su foto, me fascinó su rostro de inmediato. Es una niña con un rostro de mujer. Me pareció inquietante, desestabilizador. Pensamos que era una chica extraña y que encajaba a la perfección con lo que buscaba. Es decir, una chica de trece años a todas luces de lo más normal, pero capaz de hacernos creer en lo que hace. Era muy difícil decidirse para este

papel. Habíamos encontrado a otra adolescente muy talentosa que nos interesaba, pero acabé escogiendo a Fantine después de realizar varias pruebas. Como siempre en un casting, les pedí que interpretaran la escena más difícil. Fantine tenía un toque conmovedor que me gustó. Aun así, hubo que trabajar a fondo esta escena en el despacho de
Jean-Louis.
Kris y yo la hicimos ensayar a solas. Mereció la pena. Me parece increíble en el papel.

Ya sabemos que no le gusta dar explicaciones, pero cuando la dirigía, ¿era consciente Fantine de todos los desafíos psicológicos de su personaje?
No lo creo. Por ejemplo, en la escena del coche con Kassovitz, no conseguía llorar. Rodamos un día entero antes de que alcanzara un estado que le permitiera ponerse a llorar. Le pedimos que pensara en algo muy triste, pero no bastaba. Kris se ocupa de estas cosas. También fue ella la que consiguió que llorara la otra niña, a la que muerde el perro. No logro semejantes resultados con los niños por culpa de un dominio insuficiente del idioma francés.

Otra elección que nos parece muy juiciosa es Hille Perl, que hace el papel de violista.
Es una conocidísima intérprete de viola da gamba en Alemania, pero nunca había trabajado en una película de ficción. Tan solo había salido en vídeos de conciertos o algún que otro anuncio para sus discos. La descubrí en Internet buscando una violista para el papel. Quería a una mujer de más edad que Laura Verlinden, que hace de mujer de Mathieu Kassovitz. Me pareció interesante que teniendo una esposa joven e ingenua, se enamorase de una mujer madura. Cuando la productora se puso en contacto con Hille Perl para proponerle el papel, contestó inmediatamente diciendo que todas sus fotos en Internet eran de hacía más de diez años. Pero para nosotros era perfecta, sobre todo porque sigue siendo muy guapa. Demostró ser una actriz muy disciplinada y me parece que da mucho en la pantalla.

Con su reputación de instrumentista, ¿no tuvo problemas en

interpretar un papel tan crudo?
Le mandamos el guion para saber si estaba de acuerdo y no planteó la menor objeción. Sin embargo, habíamos contactado previamente con una instrumentista italiana que rechazó el papel después de leer el guion para proteger su reputación.

¿Qué nos dice de Franz Rogowski, que encarna a Pierre, el hijo de Isabelle Huppert? Es un actor alemán asombroso con una vertiente a la vez dura e infantil.
Al principio no quería que fuese un chico tan atractivo. Lo digo porque Franz, al igual que Joaquin Phoenix, emana de entrada una atracción de tipo sexual, por sus labios y su cuerpo atlético. Buscaba a un chico gordo y torpe, pero no encontré a ninguno que me convenciera. Incluso cuando empecé a buscar entre jóvenes más delgados, no encontré a ninguno que pudiera aparentar maldad exterior y dolor interior. Para mí, lo ideal habría sido un joven Philip Seymour Hoffman. Ya quise trabajar con él en la versión estadounidense de *Funny Games*, para el papel del padre, porque era un actor muy bueno. Por desgracia, falleció. Casualmente vi a Franz en una película de un alumno mío y me pareció que su presencia era extraordinaria. Todos se fijan en él. Claro que darle el papel conllevaba los habituales problemas cuando se rueda en dos idiomas. No habla francés y hubo que doblarle. Buscamos durante mucho tiempo hasta encontrar la voz francesa que le convenía. El tono del doblador escogido es algo más agudo, pero quedé bastante satisfecho con el resultado. Reconozco que trabajamos mucho en el montaje para sincronizar las dos voces. La verdadera voz del actor solo se oye en la secuencia del karaoke. Grita en inglés y no se nota la diferencia. Además, ¡está genial en la escena!

La secuencia en sí es extraordinaria. Pero habría sido totalmente diferente con un actor muy corpulento…
Esta secuencia solo sirve para demostrar que no lo consigue. Podía sugerirse lo mismo de una forma diferente, un gordo habría fallado a su manera. Cuando no me queda más remedio que cambiar lo que había imaginado en el guion, debo saber adaptarme.

Esta escena es el eco de otra donde Eve, en su ordenador, ve

a un chico que se burla de la pinta que tenía cuando era más joven y de cómo bailaba hip-hop…

El chico no está mal. Le descubrimos en Internet.

¿Compraron la escena y la incluyeron tal cual en la película, sin cambiar nada?

Sí, todo lo que se ve y oye fue concebido por el joven. ¡Yo jamás habría conseguido hacer algo así!

La entrada de los inmigrantes durante la comida de compromiso.

¿Cómo se le ocurrió contratar a Toby Jones para formar una pareja tan desentonada como inesperada con Isabelle Huppert?

¡Es un actor extraordinario! Me lo propuso Markus Schleinzer, el director de casting austríaco. Para el papel empezó por enseñarme fotos de hombres apuestos entre los cincuenta y sesenta años, antes de que le dijera que buscaba todo lo contrario: un hombre pequeño y calvo. Entonces me habló de Toby Jones. El nombre no significaba nada para mí, pero en cuanto vi su demo le reconocí, había encarnado a Truman Capote y, sobre todo, a Alfred Hitchcock. Recuerdo que por casualidad vi el telefilm *The Girl*, por cierto nada del otro mundo, acerca de las relaciones del cineasta con la actriz Tippi Hedren, y me pareció extraordinaria la forma en que Toby supo calcar al cien por cien la voz y el personaje de Hitchcock. Me

encantó la idea de trabajar con él. Tiene muchísimo encanto y funciona de maravilla al lado de Isabelle. La pareja está abierta a diversas interpretaciones, ¿se aman de verdad o solo les une el interés?

En Happy End hay muchos actores notables…

Empezando por Laura Verlinden, que da vida a Anaïs. La descubrí en la comedia de Jaco van Dormael *El nuevo nuevo testamento*, donde lleva una prótesis de madera a modo de brazo que recibe un disparo del matón loco. Me conmovió mucho en esa película porque su pinta de inocencia absoluta la hace adorable. Y en la vida real es exactamente igual. En la última escena con Eve, cuando la pilla en el despacho de su padre y la adolescente finge tener un problema con su ordenador, da la impresión de no enterarse de nada. No es nada fácil interpretar algo así. Estuvo genial.

Escribió el papel para ella…

No. La vi después de llegar a Francia. Durante el casting, le pedí que interpretara esa misma escena con Eve y fue perfecta desde el primer momento. La contraté inmediatamente. La pareja de criados también es fantástica. Nos costó mucho encontrar al marido, porque tampoco era un papel fácil. Debía ser un hombre con cierto orgullo y dignidad, y al mismo tiempo demostrar una gran amistad hacia su viejo jefe. Vi a muchos actores, unos veinte, y ninguno me convenía. Pero Kris vio al menos a sesenta. Con el papel del peluquero, fueron los dos últimos en adjudicarse.

Volvió a ser fiel a Nathalie Richard para una escena, después de Código desconocido y Caché (Escondido).

Sí, porque nunca falla. Desde mi primera película en francés nunca me ha decepcionado. Es absolutamente creíble como agente inmobiliaria.

Philippe du Janerand, que interpreta al abogado de Isabelle Huppert, también es perfecto.

Tiene la autoridad y la elegancia que requiere el papel. Cinematográficamente hablando se trata de una escena atrevida porque es muy larga, con un monólogo interminable. Habría podido

acortarla un poco, pero me parece que el actor imita a la perfección esa forma de ahogar a los clientes en una verborrea jurídica característica de los notarios. Las frases son tan amaneradas que cuando por fin acaba su discurso, uno se pregunta qué ha dicho. Era el efecto que buscaba.

Cada personaje tiene un registro lingüístico propio. Eve, por ejemplo, maneja el idioma de su generación.

Como siempre, escribí el guion en alemán antes de recurrir a Bernard Mangiante, mi traductor. Trabaja solo y luego vemos juntos lo que me propone. Siempre vigilo mucho todo lo relacionado con el vocabulario. Para los textos en el smartphone había que usar el estilo de los jóvenes. Bernard tiene hijos de la edad de Eve y comprobó el idioma con ellos. Por ejemplo, los jóvenes no dicen «preocuparse», sino «rayarse». Estas cosas no se inventan, hay que preguntar a los que saben.

También tuvo que esforzarse para escoger los nombres de pila. Están los eternos Anne y Georges, asignados a Isabelle Huppert y a Trintignant. Pero al haber tantos personajes, no le quedó más remedio que encontrar otros.

Jean-Louis

Sí, como Anaïs. Se lo pedí prestado a Anaïs Demoustier, a quien había escogido para rodar *Le temps du loup*. Incluso pensé en ella para interpretar a Anaïs, pero Laura Verlinden parece más ingenua, más vulnerable. Su apariencia es más de víctima que la de Anaïs Demoustier.

Vuelve a reunirse con Christian Berger detrás de la cámara…

Se nos da bien trabajar juntos. Siempre me proporciona lo que quiero y, además, a la hora de iluminar, utiliza ese sistema suyo del que ya les hablé, que le permite ir muy deprisa en la preparación de una escena. En cuanto a la imagen, lo que me molesta ahora, desde *Amor*, son todas esas cosas digitales cuyas referencias cambian constantemente. Nos pusimos de acuerdo al principio para tener un monitor de referencia y no cambiar los parámetros. Naturalmente, se cambiaron en varias ocasiones y eso nos planteó un montón de

problemas en el etalonaje. Por un lado, todo es más fácil (puede conseguirse cualquier imagen) y por otro, todo es más complicado a la hora de controlar y obtener la imagen deseada.

¿Participó en la elección de la cámara igual que en Amor?
No, dejé que se encargara Christian Berger porque, al contrario de Darius Khondji, no se empeña en hacerse con el último modelo que sale al mercado. Escogió el material y a los técnicos con los que quería trabajar y todo fue muy bien.
Me habría gustado contar con Jörg Widmer para la steadicam porque había sido maravilloso en *La cinta blanca*, pero ya se había comprometido para la nueva película de Terrence Malick. En su lugar, trabajamos con cuatro cámaras diferentes, dos franceses y dos alemanes, que fueron sustituidos por culpa de los numerosos cambios en el plan de rodaje debidos a las malísimas condiciones meteorológicas. Tantos cambios no me gustaban, pero todos trabajaron muy bien. Luego, durante la posproducción, hubo que estabilizar algunas imágenes digitales, como siempre, para borrar los efectos de la steadicam.

Además, ¿siempre tiene a un operario de cámara en el plató?
Sí, a Gerald Helf, un antiguo ayudante de Christian Berger que trabaja como él. Antes de empezar a rodar, visitó todos los decorados e hizo fotos. Estaba perfectamente preparado.

¿Rueda con varias cámaras?
No, solo con una. Excepto para la escena del coche que hemos mencionado hace poco. En cuanto a los planos del teléfono de Eve, se rodaron con un smartphone. Igualmente, los correos electrónicos se escribían en las pantallas donde aparecen. Puede que eso plantee un problema para la emisión de la película en televisión. Los textos no serán muy legibles en una pantalla de tamaño normal. Pero no quiero volver a rodarlos de más cerca, parecería falso. Lo que se ve en la película es real al cien por cien. Sin embargo, fue complicado conseguirlo. La productora negoció con Apple la autorización para usar sus aparatos, pero no me transmitieron la información. Por nuestro lado, no queríamos hacer publicidad de una marca en concreto, y le dimos un Mac a Eve, la adolescente, y un PC a

Thomas y a Claire. Después de rodar las escenas con los ordenadores, cuando llegó el momento de filmar las conversaciones en las pantallas, me anunciaron que no disponíamos de los derechos de Windows. Hubo semanas de negociaciones para encontrar una solución. Entretanto, los técnicos consiguieron recrear pantallas con textos Windows y una configuración lo más auténtica posible, aunque obviando algunas cosas, siguiendo el consejo de los abogados. Aun así, tuvimos que rodar imagen a imagen porque el texto en las pantallas no aparece a la velocidad normal. Está ligeramente acelerado, o habría sido demasiado largo.

Una escena impresionante es la del derrumbe, filmada en un plano general con una distancia focal muy corta. ¿Cómo fue el rodaje de la escena?

Digital, claro. Representaba mucho trabajo y los técnicos lo hicieron muy bien. Rodamos la obra con obreros auténticos y les indicamos que debían reaccionar cuando oyeran una señal sonora que les avisaría del momento en que se producía el derrumbe. Debían reaccionar ante algo que aún no existía. Hacer algo así no habría sido posible hace unos años.

El hundimiento de la obra de construcción.

Lo realmente fascinante del plano del derrumbe es que no se sabe dónde mirar. Y de pronto, nuestra mirada se ve atraída por la tierra que se desploma. Pero hasta el segundo

visionado no se distingue todo lo que detalla el inspector del seguro: la llegada del camión en marcha atrás, el obrero que baja y entra en la cabina del aseo portátil que cae en el derrumbe…

El espectador debe quedarse sorprendido. Primero enseñamos la rutina cotidiana de la obra durante un cierto tiempo. Luego ayudamos al espectador a situarse en el plano al hacer caer una segunda cabina. Puede que no vea la primera, pero no puede perderse la segunda. Luego, los técnicos de posproducción también trucaron digitalmente el derrumbe para la escena de la visita del seguro. El auténtico decorado no había sufrido un derrumbe y simularon un agujero donde en realidad solo había una barrera en el asfalto.

En la escena del derrumbe puede decirse que su sentido del realismo se ve agudizado gracias a la posproducción digital.

Así es. Lo que se ve en la pantalla es un monitor de vigilancia. Mediante el sonido, se entiende que en la oficina hay un hombre trabajando que se sorprende ante el derrumbe y sale precipitadamente. En ese momento, un pequeño rayo de luz a la derecha de la imagen indica la apertura y el cierre de la puerta, cuando sale de la cabina que le sirve de oficina.

El último plano de Happy End.

Volvemos a encontrar su afán por la multiplicación de

pantallas: el móvil, el ordenador, la cámara de vigilancia de la obra e incluso el monitor del hospital. Es una forma de denunciar la percepción de la realidad a través de un número creciente de pantallas interpuestas, así como la dificultad de ver lo que tenemos delante. Pero tampoco insiste.

Los planos en el móvil o en el ordenador atraen la atención debido al lugar y la importancia que tienen en el relato. Pero es inútil comentarlos. El espectador debe sacar sus propias conclusiones.

También está la historia del ave rapaz que hace pedazos al pájaro, contada por Trintignant a su nieta cuando están en el despacho. Concluye diciendo que en televisión parecería banal, pero cuando se ve realmente por la ventana tiene mucha más fuerza.

Jean-Louis

Es algo que viví tal como lo cuenta. Desde la ventana de nuestra casa en el campo. Pensé lo mismo que él. Me pregunté por qué me sentía tan conmovido si había visto cosas mucho peores antes.

Como siempre, no hizo componer música para la película.

Las únicas piezas incluidas son las que tienen que ver con las situaciones; la radio en la obra, el karaoke de Pierre y el concierto de Claire. Toca *La folía*, una pieza barroca muy conocida de los siglos XVI y XVII que escogí a propósito del amor loco que la une al personaje de Kassovitz.

¿Cómo se le ocurrió el programa de radio que se oye en la escena de la obra?

Me hicieron varias propuestas porque siempre entra en juego el problema de los derechos. Dejé claro que no debía tener nada que ver con la intriga. No es la primera vez que pido algo así para una de mis películas. A menudo se recurre al tráfico o a la meteorología porque, en el momento en que se emiten noticias, sean las que sean, los espectadores las cargan con un sentido y descubren paralelismos con la película.

Sobre todo porque, en este caso, la acción transcurre en Calais y se espera que toque la cuestión de la inmigración…

¡Lo que habría sido un poco tonto! Pero inmediatamente después de la secuencia de la obra, abordo el tema de forma visual, con el plano de Isabelle Huppert conduciendo. De forma muy clara en toda la duración de la escena se ve a la derecha la famosa barrera blanca de cuatro metros de altura y de varios kilómetros de longitud construida para impedir el paso a los inmigrantes. Le queda al espectador saber identificar la barrera y las imágenes en función de sus conocimientos.

¿Pensó en el famoso conjunto escultórico Los burgueses de Calais?

Conozco sobre todo la escultura de Rodin y la obra de teatro de Georg Kaiser, un expresionista alemán, que cuenta una conmovedora historia: cómo seis importantes personajes de Calais, al ver que perduraba el asedio a la ciudad por parte de los ingleses en la Guerra de los Cien Años, se sacrificaron ofreciendo sus vidas al jefe de las tropas inglesas. Este, conmovido por el gesto, puso fin al asedio. Es una bella historia que ya se ha convertido casi en mito, pero con relación a la película no significa nada.

¿Rodó solamente en Calais?

No. Por ejemplo, no encontramos la casa familiar en la ciudad. Hubo que ir a Douai, donde hay numerosas mansiones. Calais, actualmente, es una ciudad un poco deprimente. En muchas casas han colgado carteles de «Se vende/Se alquila».

Pero no es la impresión que se saca de la película, más bien dan ganas de ir a pasar un fin de semana allí.

No se ven muchos exteriores en la película, pero está la playa. Rodamos allí el único día que fue posible, porque el verano de 2016 fue el más frío desde hacía mucho en el
Pas-de-Calais.
Fue el único día que hizo calor y el único en que mucha gente se apresuró a disfrutar de la playa.

El plano secuencia de 360 grados que rodó en dicha playa es

impresionante. ¿Cómo lo consiguió?

¡Trabajando! Hicimos muchas tomas, más de veinte. Fue complicado. Hacía mucho viento, lo que complicó aún más la tarea del operario de la steadicam. Por otra parte, tratándose de varias acciones sucesivas, siempre había una que no funcionaba y debíamos empezar de nuevo. Todos los bañistas cercanos a la cámara son figurantes, pero las personas que aparecen en segundo plano estaban pasando un día al sol.

Trabaja con un nuevo decorador, Olivier Radot…

No podía contar con Christoph Kanter, rodábamos en Francia. Naturalmente, pensé en

Jean-Vincent

Puzos, con quien había trabajado en *Amor*. Pero no le apeteció hacer la película porque no había nada que construir. Se trataba sobre todo de adaptar decorados reales, y no es lo que prefiere hacer.

Me entrevisté con varios decoradores franceses, pero ninguno me convenció del todo. No tenía nada que ver con la calidad de su trabajo; sencillamente sentí que no conectábamos. Fue entonces cuando se me ocurrió Olivier Radot, que había colaborado con Patrice Chéreau en *Gabrielle*. Si había sido capaz de entenderse con Patrice, ¡también podría aguantarme! Quedamos y nos entendimos inmediatamente. Es muy simpático, un trabajador nato tremendamente competente. Y tiene muchísimo gusto.

¿Se hizo mucho trabajo de adaptación en la mansión familiar?

Sí. La única sala que conservamos tal como estaba es la del concierto. Todas las demás se volvieron a pintar y se transformaron. Olivier realizó un trabajo enorme.

¿De dónde proceden los cuadros que se ven en la casa?

La casa donde rodamos era grande, pero no tanto como para acoger a tres familias. Hubo que hacer trampas con el espacio y colocar el salón en un lugar que, en realidad, servía de paso. De ahí nos vino la idea de decorarlo con cuadros en las paredes al estilo de algunos viejos castillos. Nos habíamos decantado por lienzos del siglo XVIII,

pero un colaborador de Margaret Menegoz, un gran conocedor de la pintura, nos habló de un castillo donde había una sala decorada de esta forma y en la que podríamos inspirarnos. Fuimos y tomamos fotos para luego hacer reproducciones a escala que adaptamos a la arquitectura interior de nuestra sala.

Una vez terminado el decorado, ¿realiza muchos cambios en el guion?

A veces, si es necesario. En *Amor* no cambié nada porque era un decorado construido a medida. En *Happy End*, donde usamos decorados reales, tuve que reescribir algunas cosas que no funcionaban tal como las había imaginado. Por ejemplo, en el guion, la vivienda de la pareja de criados árabes era una casita aislada al fondo del parque. Pero no disponíamos de parque, solo de un jardín. Como el marido también es el portero, los alojamos en el cuerpo mismo de la casa, en la portería. Cuando abre la puerta recubierta por fuera con un espejo, vemos el reflejo de la entrada que él cruza para acceder a la casa de la familia Laurent, exactamente enfrente. Estuvo muy bien poder aprovechar esto en el desglose, pero no podía preverlo al escribir el guion. Todas estas cosas se hacen de forma natural porque participo en todas las decisiones. A medida que avanzaba con los decorados, Olivier Radot me mostraba las maquetas, me proponía colores, diferentes materiales, estilos de sillas… Lo decidimos todo juntos. Lo mismo ocurrió con el vestuario, cuya elección tiene mucho que ver con la psicología de los personajes. Para Isabelle Huppert, no dudé ni un momento en rebuscar en su fondo de armario personal.

Fantine Harduin, Jean-Louis Trintignant.

¿Qué nos dice de la camiseta que lleva Eve en la que se lee «I love Japan», tiene algún sentido particular?

Le pedí a Fantine que trajera ropa suya para que se sintiera más cómoda y la escogimos juntos. Es una prenda muy de moda entre los jóvenes de su edad. La referencia a Japón es fortuita. Lo esencial para mí era que la frase no tuviera nada que ver con la acción. Y si se encuentra algún sentido, ¡solo puede tratarse de una sobreinterpretación!

Hay un pequeño detalle que nos gustó muy especialmente, y es cuando Anaïs, antes de acostarse, apaga la luz de la cocina y las cuatro lámparas del salón una a una.

Se me ocurrió la idea después de trabajar con el decorador y decidir que no habría una fuente de luz central, sino varias repartidas por la habitación. Cuando llega la hora de irse a la cama, hace falta apagarlas. Habría podido cortar antes; incluso mientras rodaba el plano, pensé que siempre tendría tiempo de cortarlo en el montaje. Pero me pareció bonito. Como un calderón, el punto culminante después de la escena en que Kassovitz regresa del hospital por el intento de suicidio del abuelo. Toda la familia parece estar cómoda después de la llegada de la joven Eve. Pero solo lo parece, porque en la escena siguiente tiene lugar el intercambio erótico entre Thomas (Mathieu Kassovitz) y Claire…

¿Puede hablarnos de su trabajo con la montadora Monika

Willi, con la que colabora regularmente desde La pianista?
Sucedió a Andreas Prochaska, que debía montar *La pianista*, pero se había convertido en un realizador de éxito. Me sentó muy mal que me abandonara, y fue el productor Michael Katz quien me habló de Monika. No la conocía, pero enseguida me di cuenta de que era genial. Trabajar con ella siempre es un placer.

¿Exactamente cómo trabaja con ella? Cuando escribe los guiones, ¿sabe exactamente cómo será el montaje?
Podría arreglármelas con un montador menos talentoso, aunque representaría diez veces más trabajo. Efectivamente, yo selecciono las tomas y decido dónde cortar, pero hay que tener bastante experiencia para saber dónde cortar en un movimiento. Monika tiene el mismo sentido del ritmo que yo. Además, es una gran trabajadora y siempre busca la mejor elección posible. Me fío totalmente de ella. A la hora de escoger las tomas tengo en cuenta su opinión.

¿Miran todas las tomas juntos?
A diferencia de la mayoría de realizadores, no visiono el copión. No quiero verlo mientras ruedo. Excepto si en una escena no estoy seguro de haber obtenido lo que quería. Si es así, lo compruebo inmediatamente. Pero en general, no quiero ocuparme de lo que hice ayer para concentrarme más en lo que haré mañana. Una vez acabado el rodaje, hago una pausa de una o dos semanas antes de ver toda la película con una mirada nueva, con Monika.

¿Le hace propuestas?
Desde luego. Tiene el guion con el desglose exacto y en ocasiones me propone algo diferente de lo que tenía previsto. Si su sugerencia es buena, la acepto. En general está de acuerdo conmigo. Pasa lo mismo con el director de fotografía. Muy pocas veces me sugiere algo diferente a lo que tenía previsto. No significa que yo sea el mejor, sino que llevo trabajando más tiempo que ellos en la película y en principio soy el más apto para zanjar la cuestión. Ahora bien, el hecho de que un colaborador de talento aporte una mirada nueva puede ser sumamente beneficioso. Basta con que pida una explicación o una precisión para señalar un problema en el que no

había pensado. Sea lo que sea, les tengo en mucha consideración y les estoy muy agradecido porque sin ellos el trabajo sería menos rico.

Jean-Louis Trintignant y Fantine Harduin.

¿La montadora también está en el plató? ¿Empieza a trabajar durante el rodaje?

Su ayudante está presente durante el rodaje y toma notas, pero no se monta nada durante la filmación. Solo me pasó una vez, con *Lemminge*. La productora encargó que se montara la escena del lago sin avisarme. Cuando lo vi, me enfadé y les obligué a rehacerlo todo. No acepto que se monte sin mí; lo que veo luego me ahoga. Todo debe desarrollarse poco a poco delante de mí de una forma casi orgánica. Por eso me siento más incómodo en el teatro, un medio en que el director debe reaccionar a lo que le proponen los actores. En cine, empiezo con una idea concreta de lo que quiero, y trabajo con los actores y los técnicos para conseguirlo Si no lo logro, es deprimente. No digo que sea el único método, pero es el mío y no puedo hacerlo de otro modo.

¿Y el sonido?

Pasa lo mismo. Volvemos a trabajar muchas cosas tanto en el montaje de sonido como en la postsincronización. Cuando una toma de sonido no me satisface plenamente, busco en todas las que tenemos cuál podría utilizar. Por ejemplo, la joven Eve le pregunta

a
Jean-Louis:
«¿Qué historia?», porque él le había dicho: «Te he contado mi historia, ahora cuéntame tú la tuya». En la toma de imagen que me gustaba no lo decía mal, pero sin más. Escuchamos todas las tomas otra vez y la sustituimos por una donde estaba realmente conmovedora. Es uno de los grandes placeres del montaje en general y del montaje de sonido en particular, donde realmente se pueden mejorar muchas cosas.

¿Qué contesta a los que ven en esta película una vertiente testamentaria, como se dijo de las últimas películas de Bergman?
Si nos referimos a Bergman, la expresión «película testamentaria» se repitió con cada una de sus últimas películas, pero no dejaba de rodar. Ya veremos si *Happy End* es mi última película. Dejémonos sorprender…

FILMOGRAFÍA

1974

Und was kommt danach... (TV) / ***Y lo que hay después***...
Guion: Michael Haneke, según la obra radiofónica de James Saunders. **Fotografía**: Gerd Schäfer, Jochen Hubrich, Günter Lemnitz (vídeo, color). **Dirección artística**: Jörg Höhn. **Montaje**: Christa Kleinheisterkamp. **Sonido**: Wilhelm Dusil. **Música**: The Rolling Stones. **Mezclas**: Heidi
Zehner-Knappe.
Producción: SWF. **Reparto**: Hildegard Schmahl (ella), Dieter Kirchlechner (él). RFA – 89 mn.

1975

Sperrmüll (TV)
Guion: Alfred Bruggmann. **Fotografía**: Henric von Barnekow, Alois Nitsche (16 mm, vídeo, 1,37: 1, color). **Dirección artística**: Peter Scharff. **Montaje**: Annemarie Weigand, Frigga Pleiss. Sonido: Klaus Handstein, Manfred Meyer. **Producción**: ZDF. **Reparto**: Ernst Fritz Fürbringer (Johannes Gander), Tilli Breidenbach (Gerda Gander), Karlheinz Fiege (Helmut Gander), Suzanne Geyer (Eva Gander). RFA – 80 mn.

1976

Drei Wege zum See (TV) / ***Tres senderos al lago***
Guion: Michael Haneke, según la novela corta de Ingeborg

Bachmann. **Fotografía**: Igor Luther (16 mm, 1,37: 1, color). **Dirección artística**: Friedhem Boehm. **Vestuario**: Barbara Langbein. Montaje: Helga Scharf. **Sonido**: Wilhelm Dusil, Harald Lill. **Música**: Arnold Schönberg, Wolfgang Amadeus Mozart, Henry Purcell. **Producción**: SWF, ORF. **Reparto**: Ursula Schult (Elisabeth Matrei), Guido Wieland (padre), Walter Schmidinger (Trotta), Bernhard Wicki (Branko), Yves Beneyton (Philippe), Udo Vioff (Manes), Axel Corti (narrador). RFA/Austria – 97 mn.

1979

Lemminge (TV) / ***Lemmings***

Guion: Michael Haneke. **Fotografía**: Jerzy Lipman, Walter Kindler (16 mm, 1,37: 1, color). **Dirección artística**: Peter Manhardt. **Vestuario**: Barbara Langbein. **Montaje**: Marie Homolková. **Sonido**: Johannes Paiha. Música: Franz Schubert, Ludwig van Beethoven, Wolfgang Amadeus Mozart, Alexander Steinbrecher, Johann Sebastian Bach. **Mezclas**: Herbert Giesser. **Producción**: Schönbrunn Film para ORF & SFB. Austria/RFA.

PRIMERA PARTE:

Arkadien / Arcadia

Reparto: Regina Sattler (Evi Wasner), Christian Ingomar (Christian Beranek), Eva Linder (Sigrid Leuwen), Paulus Manker (Sigurd Leuwen), Christian Spatzek (Fritz Naprawnik), Hilde Berger (Anna, la criada), Walter Schmidinger (Profesor Georg Schäfer), Elisabeth Orth (Gisela Schäfer), Bernhard Wicki (M. Leuwen). 113 mn.

SEGUNDA PARTE:

Verletzungen / Heridas

Reparto: Monica Bleibtreu (Eva Beranek), Elfriede Irrall (Sigrid Leuwen), Rüdiger Hacker (Christian Beranek), Wolfgang Hübsch (Fritz Naprawnik), Norbert Kappen (sacerdote), Guido Wieland (Gröhlinger), Vera Borek (Bettina), Wolfgang Gasser (Peter), David Haneke (hijo de Christian). 107 mn.

1982

Variation ode « Daß es Utopien gibt, weiß ich selber!» (TV) / ***Variación o las utopías existen, ¡lo sé muy bien!***
Guion: Michael Haneke. **Fotografía**: Walter Kindler (16 mm, 1,37: 1, color). **Dirección artística**: Roger von Möllendorff. **Vestuario**: Reinhild Paul. **Montaje**: Barbara Herrmann. **Sonido**: Klaus Vogler, Joachim Prokesch. **Música**: Egberto Gismonti, Jan Garbarek, Charlie Haden. **Mezclas**:
Hans-Dieter
Schwarz. **Producción**: SFB. **Reparto**: Elfriede Irrall (Anna Beranek), Hilmar Thate (Georg Leuwen), Monica Bleibtreu (Eva), Suzanne Geyer (Kitty), Eva Linder (Sigrid), Udo Samel (Peter). RFA – 98 mn.

1984

Wer war Edgar Allan? (TV) / ***¿Quién era Edgar Allan?***
Guion: Hans Broczyner según la novela de Peter Rosei. **Fotografía**: Frank Brühne (16 mm, 1,37: 1, color). **Dirección artística**: Hans Hoffer. **Vestuario**: Annette Beaufays. **Montaje**: Lotte Klimitschek. **Sonido**: Walter Amann. **Música**: Ennio Morricone. **Mezclas**: Herbert Giesser. **Producción**: Neue Studio Film para ORF & ZDF. **Reparto**: Paulus Manker (universitario), Rolf Hoppe (Edgar Allan), Guido Wieland (abogado), Otello Fava (Carlo), Renzo Martini (un empleado), Walter Corradi (Kumpan), Roberto Agazzi (traficante). Austria/RFA – 83 mn.

1985

Fraulein–Ein deutsches Melodram (TV) / ***Señorita - Un melodrama alemán***
Guion: Bernd Schroeder y Michael Haneke. **Fotografía**: Walter Kindler, Karl Hohenberger (35 mm, 1,37: 1, blanco y negro, color). **Dirección artística**: Roger von Möllendorff,

Karl-Heinz
Andes. Vestuario: Annette Beaufays. **Montaje**: Monika Solzbacher, Monika Schreiner. **Sonido**: Wolf- Dieter Spille, Peter Paschinger. **Música**: Chris Howland, Brenda Lee, Elvis Presley. **Mezclas**: Kurt Schubert. **Producción**: Saarländischer Rundfunk, Telefilm Saar. Reparto: Angelica Domröse (Johanna Kersch), Peter Franke (Hans Kersch), Lou Castel (André), Mareile Geisler (Brigitte Kersch), Michael Klein («Mike Kersch»), Hans Werner Kraehkamp (Karl), Cordula Gerburg (Gisela). RFA – 108 mn.

1989

Der Siebente Kontinent / El séptimo continente
Guion: Michael Haneke. **Fotografía**: Toni Peschke (35 mm, 1,66: 1, color). **Dirección artística**: Rudi Czettel. **Vestuario**: Anna Georgiades. **Montaje**: Marie Homolková. **Sonido**: Karl Schlifelner. **Música**: Alban Berg. **Mezclas**: Herbert Giesser. **Producción**:
Wega-Film
(Veit Heiduschka). **Reparto**: Birgit Doll (Anna), Dieter Berner (Georg), Leni Tanzer (Eva), Udo Samel (Alexander), Robert Dietl (Oertl), Elisabeth Rath (maestra). **Distribución francesa**: Les Films du Losange. Austria – 104 mn.

1991

Nachruf für einen Mörder (TV) / **Necrológica para un asesino**
Guion: Michael Haneke. **Fotografía**: extractos de programas televisados (vídeo, color). **Montaje**: Brigitte Pevny. **Producción**: ORF. Austria – 110 mn.

1992

Benny's Video / El vídeo de Benny

Guion: Michael Haneke. **Fotografía**:- Christian Berger (35 mm, 1,66: 1, color). **Dirección artística**: Christoph Kanter. **Vestuario**: Erika Navas. **Montaje**: Marie Homolková. **Sonido**: Karl Schlifelner. **Música**: Johann Sebastian Bach. **Producción**:
Wega-Film
(Veit Heiduschka), Bernard Lang AG (Bernard Lang). **Reparto**: Arno Frisch (Benny), Angela Winkler (madre), Ulrich Mühe (padre), Ingrid Stassner (chica). Distribución francesa: Les Films du Losange. Austria/Suiza – 105 mn.

1993

Die Rebellion (TV) **/ *La rebelión***
Guion: Bernd Schroeder, Michael Haneke, según la novela de Joseph Roth. **Fotografía**: Jiri Stibr (16 mm, 1,37: 1, blanco y negro, color). **Dirección artística**: Christoph Kanter. **Vestuario**: Erika Navas. **Montaje**: Marie Homolková. **Sonido**: Karl Schlifelner. **Música**: Franz Schubert. **Mezclas**: Hannes Eder. **Producción**:
Wega-Film
(Veit Heiduschka) para ORF. **Reparto**: Branko Samarovski (Andreas Pum), Judith Pogány (Kathie Blumich), Thierry Van Werveke (Willi), Deborah Wisniewski (Anna Blumich), Katharina Grabher (Klara), August Schmölzer (Vinzenz Topp), Udo Samel (narrador). Austria – 96 mn.

1994

71 Fragmente einer Chronologie des Zufalls / 71 fragmentos de una cronología del azar
Guion: Michael Haneke. **Fotografía**: Christian Berger (35 mm, 1,66:1, color). **Dirección artística**: Christoph Kanter. **Vestuario**: Erika Navas. **Montaje**: Marie Homolková. **Sonido**: Marc Parisotto. **Música**: Johann Sebastian Bach. **Mezclas**: Hannes Eder. **Producción**:

Wega-Film
(Veit Heiduschka), Camera Film (Paul Bielicki, Michael Böhme). Reparto: Gabriel Cosmin Urdes (Marian Radu, el niño rumano), Lukas Miko (Max, el universitario), Otto Grünmandl (Tomek, el anciano), Anne Bennent (Inge Brunner), Udo Samel (Paul Brunner), Branko Samarovski (Hans), Claudia Martini (Maria), Georg Friedrich (Bernie, el soldado), Alexander Pschill (Hanno). **Distribución francesa**: Les Films du Losange. Austria/Alemania – 96 mn.

1995

Lumière et Compagnie
Realización: Sarah Moon y cuarenta realizadores (Michael Haneke entre ellos). **Idea original**: Philippe Poulet. **Dirección artística**: Anne Andreu. **Fotografía**: Sarah Moon, Frédéric Le Clair (35 mm, color, blanco y negro). **Fotos de las películas rodadas con el cinematógrafo Lumière**: Philippe Poulet, Didier Ferry. **Montaje**: Roger Ikhlef, Timothy Miller. **Sonido**: Bernard Rochut, Jean Casanova. **Música**:
Jean-Jacques
Lemêtre. **Producción**: Cinétévé (Fabienne
Servan-Schreiber),
La Sept/Arte, Igeldo Komunikazioa, Søren Stærmose AB, Canal +. **Distribución francesa**: Pierre Grise Distribution. Francia/ España/Suecia – 88 mn.

1996

Das Schloß (TV) / El castillo
Guion: Michael Haneke, según la novela de Franz Kafka. **Fotografía**: Jiri Stibr (35 mm, 1,85: 1, color). **Dirección artística**: Christoph Kanter. **Vestuario**: Lisy Christl. **Montaje**: Andreas Prochaska. **Sonido**: Marc Parisotto. **Mezclas**: Hannes Eder. **Producción**:

Wega-Film
(Veit Heiduschka), BR, ORF, Arte. **Reparto**: Ulrich Mühe (K.), Susanne Lothar (Frieda), Frank Giering (Arthur), Felix Eitner (Jeremias), Nikolaus Paryla (director), Dörte Lyssewski (Olga), Inga Busch (Amalia), André Eisermann (Barnabas), Norbert Schwientek (Bürgel), Hans Diehl (Erlanger), Birgit Linauer (Pepi), Udo Samel (narrador). Austria – 125 mn.

1997

Funny Games
Guion: Michael Haneke. **Fotografía**: Jürgen Jürges (35 mm, 1,85: 1, color). **Dirección artística**: Christoph Kanter. **Vestuario**: Lisy Christl. **Montaje**: Andreas Prochaska. **Sonido**: Walter Amann. **Música**: Georg Friedrich Haendel, Pietro Mascagni, Wolfgang Amadeus Mozart, John Zorn, Frank Jonko Band. **Mezclas**: Hannes Eder. **Producción**:
Wega-Film
(Veit Heiduschka). **Distribución francesa**: Les Films du Losange. **Reparto**: Susanne Lothar (Anna), Ulrich Mühe (Georg), Arno Frisch (Paul), Frank Giering (Peter), Stefan Clapczynski (Schorschi), Doris Kunstmann (Gerda), Christoph Bantzer (Fred), Wolfgang Glück (Robert). Austria– 103 mn.

2000

Code inconnu Récit incomplet de divers voyages / Código desconocido. Relato incompleto de diversos viajes
Guion: Michael Haneke. **Fotografía**: Jürgen Jürges (digital, 1,85: 1, color). **Fotos de guerra y del metro**: Luc Delahaye. **Dirección artística**: Manuel de Chauvigny. **Vestuario**: Françoise Clavel. **Montaje**: Andreas Prochaska. **Montaje sonido**: Nadine Muse. **Música**: Giba Gonçalves. **Sonido**: Guillaume Sciama. **Mezclas**:
Jean-Pierre

Laforce. **Producción**: MK2 Productions (Marin Karmitz), Les Films Alain Sarde, Arte France Cinéma, France 2 Cinéma, Bavaria Film, ZDF, Ministerio rumano de cultura, Filmex Romania, Canal +. **Distribución francesa**: MK2 Diffusion. **Reparto**: Juliette Binoche (Anne), Thierry Neuvic (Georges), Josef Bierbichler (campesino), Alexandre Hamidi (Jean), Hélène Diarra (Aminate), Ona Lu Yenke (Amadou), Djibril Kouyate (Youssouf), Guessi
Diakite-Goumdo
(Salimata), Luminita Gheorghiu (Maria), Crenguta Hariton Stoica (Irina), Bob Niculescu (Dragos), Bruno Todeschini (Pierre), Paulus Manker (agente inmobiliario), Didier Flamand (director), Walid Afkir (joven árabe), Maurice Bénichou (árabe anciano), Carlo Brandt (Henri), Arsinée Khanjian (Francine), Nathalie Richard (Mathilde), Andrée Tainsy (Sra. Becker), Florence
Loiret-Caille
(amiga de Amidou), Feodor Atkine (cliente del taxi). Francia/ Alemania/Rumanía – 117 mn.

2001

Die Klavierspielerin / La pianista
Guion: Michael Haneke, según la novela de Elfriede Jelinek. **Fotografía**: Christian Berger (35 mm, 1,85:1, color). **Dirección artística**: Christoph Kanter. **Vestuario**: Annette Beaufays. **Montaje**: Monika Willi. Sonido: Guillaume Sciama. **Montaje sonido**: Nadine Muse. **Música**: Frédéric Chopin, Joseph Haydn, Franz Schubert, Ludwig van Beethoven, Johann Sebastian Bach, Arnold Schönberg, Sergei Rachmaninov, Johannes Brahms, Francis Haines. **Mezclas**:
Jean-Pierre
Laforce. **Producción**: MK2 Productions (Marin Karmitz),
Wega-Film
(Veit Heiduschka), Les Films Alain Sarde, Arte France Cinéma. **Distribución francesa**: MK2 Diffusion. **Reparto**: Isabelle Huppert (Erika Kohut), Benoît Magimel (Walter Klemmer), Annie Girardot (madre de Erika), Anna Sigalevitch (Anna Schober),

Susanne Lothar (Sra. Schober), Udo Samel (doctor Blonskij), Cornelia Kongden (Sra. Blonskij). Francia/Austria – 130 mn.

2003

Wolfzeit / Le Temps du loup
Guion: Michael Haneke. **Fotografía**: Jürgen Jürges (35 mm, 2,35:1, color). **Dirección artística**: Christoph Kanter. **Vestuario**: Lisy Christl. **Montaje**: Monika Willi. **Montaje sonido**: Nadine Muse. **Música**: Ludwig van Beethoven. **Sonido**: Guillaume Sciama. **Mezclas**:
Jean-Pierre
Laforce. **Producción**: Les Films du Losange (Margaret Menegoz),
Wega-Film
(Veit Heiduschka), Bavaria Film, France 3 Cinéma, Arte France Cinéma, Canal +, Eurimages. **Distribución francesa**: Les Films du Losange. **Reparto**: Isabelle Huppert (Anne), Lucas Biscombe (Ben), Anaïs Demoustier (Eva), Hakim Taleb (chico solitario), Maurice Bénichou (Sr. Azoulay), Patrice Chéreau (Thomas Brandt), Béatrice Dalle (Lise Brandt), Olivier Gourmet (Koslowski), Rona Hartner (Arina), Brigitte Roüan (Béa), Serge Riaboukine (jefe), Maryline Even (Sra. Azoulay), Florence
Loiret-Caille
(Nathalie Azoulay), Branko Samarovski (policía), Daniel Duval (Georges Laurent), Thierry Van Werveke (Jean). Francia/Austria/ Alemania – 120 mn.

2005

Caché (Escondido)
Guion: Michael Haneke. **Fotografía**: Christian Berger (digital, 1,85:1, color). **Dirección artística**: Christoph Kanter, Emmanuel de Chauvigny. **Vestuario**: Lisy Christl. **Montaje**: Michael Hudecek. **Sonido**:
Jean-Paul

Mugel. **Mezclas**:
Jean-Pierre
Laforce. **Montaje sonido**: Nadine Muse. **Música**: Ralph Rieckermann. **Producción**: Les Films du Losange (Margaret Menegoz),
Wega-Film
(Veit Heiduschka), Bavaria Film (Michael Weber), BIM Distribuzione (Valerio De Paolis), Arte France Cinéma, France 3 Cinéma, Studiocanal, Canal +. **Distribución**: Les Films du Losange. **Reparto**: Daniel Auteuil (Georges Laurent), Juliette Binoche (Anne Laurent), Maurice Bénichou (Majid), Annie Girardot (madre de Georges), Bernard Le Coq (redactor jefe de Georges), Walid Afkir (hijo de Majid), Lester Makedonsky (Pierrot Laurent), Daniel Duval (Pierre), Nathalie Richard (Mathilde), Denis Podalydès (Yvon), Aïssa Maïga (Chantal). Francia/Austria/Alemania/Italia – 117 mn.

2008

Funny Games USA
Guion: Michael Haneke. **Fotografía**: Darius Khondji (35 mm, 1,85: 1, color). **Dirección artística**: Kevin Thompson, Hinju Kim. **Vestuario**: David Robinson. **Montaje**: Monika Willi. **Montaje sonido**: Nadine Muse. **Música**: Georg Friedrich Haendel, Pietro Mascagni, Wolfgang Amadeus Mozart, John Zorn. **Mezclas**:
Jean-Pierre
Laforce. **Producción**: Celluloid Dreams, Halcyon Pictures, Tartan Films X Filme International, Lucky Red, Belladonna Ltd, Kinematograph. **Distribución francesa**: Les Films du Losange. **Reparto**: Naomi Watts (Ann), Tim Roth (George), Michael Pitt (Paul), Brady Corbet (Peter), Devon Gearhart (Georgie), Boyd Gaines (Fred), Siobhan Fallon Hogan (Betsy), Robert LuPone (Robert). Estados Unidos – 111 mn.

2009

Das weiße Band. Eine deutsche Kindergeschichte / La cinta blanca. Una historia alemana

Guion: Michael Haneke. **Fotografía**: Christian Berger (digital, 1,851, blanco y negro). **Dirección artística**: Christoph Kanter. **Vestuario**: Moidele Bickel. **Montaje**: Monika Willi. **Sonido**: Guillaume Sciama. **Mezclas**:

Jean-Pierre

Laforce. **Música**: Franz Schubert, Martin Luther, Paul Gerhardt. **Producción**: Les Films du Losange (Margaret Menegoz),

Wega-Film

(Veit Heiduschka), X Filme Creative Pool (Stefan Arndt), Lucky Red (Andrea Occhipinti), France 3 Cinéma, ARD/Degeto, BR, ORF Film,

Fernseh-Abkommen,

Canal +, TPS Star, TF1 Vidéo. **Distribución francesa**: Les Films du Losange. **Reparto**: Christian Friedel (maestro), Ernst Jacobi (narrador, el maestro ya viejo), Leonie Benesch (Eva), Ulrich Tukur (barón), Ursina Lardi (baronesa), Fion Mutert (Sigi, hijo mayor del barón), Michael Kranz (tutor), Burghart Klaussner (pastor), Steffi Kühnert (Anna, mujer del pastor),

Maria-Victoria

Dragus (Klara, su hija), Leonard Proxauf (Martin, su hijo mayor), Thibault Sérié (Gustav, su hijo pequeño), Levin Henning (Adolf, hijo del pastor), Johanna Busse (Margaret, hija del pastor), Yuma Amecke (Annchen, hija del pastor), Josef Bierbichler (administrador), Gabriela Maria Schmeide (su mujer), Janina Fautz (Erna, hija del administrador), Enno Trebs (Georg, hijo del administrador), Theo Trebs (Ferdinand, hijo del administrador), Rainer Bock (médico), Roxane Duran (Anna, hija del médico), Miljan Chatelain (Rudolf, hijo del médico), Susanne Lothar (comadrona), Eddy Grahl (Karli), Branko Samarovski (campesino), Detlev Buck (padre de Eva),

Ann-Kathrin

Gummich (madre de Eva). Alemania/Austria/Francia/Italia – 145 mn.

2012

Amour / Amor

Guion: Michael Haneke. **Fotografía**: Darius Khondji (digital, 1,85:1, color). **Dirección artística**:
Jean-Vincent
Puzos. **Vestuario**: Catherine Leterrier. **Efectos especiales**: Olivier Blanchet, Damien Hurgon. **Montaje**: Monika Willi. **Sonido y mezclas**: Guillaume Sciama et
Jean-Pierre
Laforce. **Música**: Franz Schubert, Ludwig van Beethoven, Johann Sebastian Bach. **Montaje sonido**: Nadine Muse. **Producción**: Les Films du Losange (Margaret Menegoz),
Wega-Film
(Veit Heiduschka, Michael Katz), X Filme Creative Pool (Stefan Arndt), France3, Région
Île-de-France.
Distribución francesa: Les Films du Losange. **Reparto**:
Jean-Louis
Trintignant (Georges), Emmanuelle Riva (Anne), Isabelle Huppert (Eva), William Shimell (Geoff), Alexandre Tharaud (solista), Ramón Agirre (portero), Carole Franck (enfermera 1), Dinara Droukarova (enfermera 2), Suzanne Schmidt (vecina), Damien Jouillerot (conductor ambulancia). Francia/Austria/Alemania – 120 mn.

2017

Happy End

Guion: Michael Haneke. **Fotografía**: Christian Berger (digital, 1.85:1, color). **Efectos especiales**: Arnaud Fouquet, Delphine Lassere,
Jean-François
Theault, Geoffrey Kleindorf, Mario Wessely. **Dirección artística**: Olivier Radot. **Vestuario**: Catherine Leterrier. **Casting**: Kris Portier de Bellair, Markus Schleinzer, David El Hakim, Colomba Falcucci. **Montaje**: Monika Willi. **Sonido**: Guillaume Sciama. **Montaje sonido**: Denise Gerrard. **Mezclas sonido**:

Jean-Pierre
Laforce. **Música**: *Les Folies d'Espagne*
, Marin Marais (arreglos e interpretación: Hille Perl); *Reality*, Vladimir Cosma, Jeff Jordan (interpretado por Richard Sanderson); *Toi et moi*, Guillaume Grand; *Le Coeur éléphant*, Hélène Pince, Laurent Lamarca (interpretado por Fréro Delavega); Tim (Talento Web, grupo Webedia). **Producción**: Margaret Menegoz (Les Films du Losange, París), Stefan Arndt (X Filme Creative Pool, Berlín), Veit Heiduschka, Michael Katz (Wega Film, Viena). **Coproducción**: France 3 Cinéma, Arte France Cinéma. **Distribución francesa**: Les Films du Losange (Régine Vial, Camille Verry, Grégory Pétrel, Alexandre Leduc, Juliette Gamonal). **Reparto**: Isabelle Huppert (Anne),
Jean-Louis
Trintignant (Georges), Mathieu Kassovitz (Thomas), Fantine Harduin (Ève), Franz Rogowski (Pierre), Laura Verlinden (Anaïs), Aurélia Petit (Nathalie, madre de Ève), Toby Jones (Lawrence), Hille Perl (intérprete viola da gamba), Hassam Ghancy (Rachid), Nabiha Akkari (Jamila), Joud Geistlich (Selin), Philippe du Janerand (notario Barin), Dominique Besnehard (Marcel, el peluquero), Bruno Tuchszer, Alexandre Carrière (inspectores), Nathalie Richard (agente inmobiliario), David Yelland (director del banco), Waël Sersoub,
Marie-Pierre
Feringue (chico de la pelea, testigo), Florence Masure (recepcionista), Maryline Even (esposa de la víctima del derrumbe) Maëlle Bellec (amiga de Anaïs), David El Hakim (camarero), Frédéric Lampire (maitre), Timothé Buquen «Tim» (YouTuber).
Francia-Alemania-Austria
– 107 min.

Michael Haneke también escribió el guion de:

La Tête du Maure / La cabeza del moro 1995
Dirección: Paulus Manker. **Fotografía**: Walter Kindler (35 mm,

1,66: 1, color). **Dirección artística**: Tommy Vögel. **Montaje**: Michael Hudecek, Marie Homolková. **Sonido**: Walter Amann. **Música**: Boris Blank, Johann Sebastian Bach. **Producción**:
Wega-Film
(Veit Heiduschka). **Reparto**: Gert Voss (Georg), Angela Winkler (Anna), Manuel Löffler (Jakob), Leni Tanzer (Christina), Oana Solomonescu (Eva), Bert Oberdorfer (Peter). Austria – 116 mn.

Bibliografía

Obras principales

Assheuer, Thomas, *Michael Haneke, Gespräche mit Thomas Assheuer*, Alexander Verlag Berlín, 2008.

Brunette, Peter, *Michael Haneke*, University of Illinois Press, Urbana and Chicago, 2010.

Carré, Valérie (bajo la dirección de), *Fragments du monde, retour sur de Michael Haneke*
l'oeuvre
, Le Bord de
l'eau,
Paris, 2012 (con la transcripción de la lección de cine realizada por Michael Haneke en la Universidad de Estrasburgo el 19/11/2009).

Chiche, Sarah, *Éthique du Mikado*, PUF, París, 2015.

Dufour, Éric, *Qu'est-ce que le mal, monsieur Haneke?*, Vrin, París, 2004.

Fogliato, Fabrizio, *La Visione negata, Il Cinema di Michael Haneke*, Edizioni Falsopiano, Alessandria, 2008.

Grabner, Franz; Larcher, Gerhard; Wessely, Christian (dosier realizador por), *Utopie und Fragment: Michael Hanekes Filmwerk*, Kulturverlag, Thaur, 1996.

Grabner, Franz; Larcher, Gerhard; Wessely, Christian (dosier), *Michael Haneke und seine Filme: Eine Pathologie der Konsumgesellschaft*, Schüren Verlag, Marburg, 2008.

Grundmann, Roy (ed), *A Companion to Michael Haneke*, Hoboken,
Wiley-Blackwell,
Nueva Jersey, 2010.

Horwath, Alexander (ed), *Der Siebente Kontinent, Michael Haneke und seine Filme*,
Euro-paverlag,
Viena, Zúrich, 1991.

Koebner, Thomas; Liptay, Fabienne, *Michael Haneke*,
Film-Konzepte
21, Múnich, 2011.

Metelmann, Jörg, *Zur Kritik der Kino-Gewalt. Die Filme von Michael Haneke*, Wilhelm Fink Verlag, Múnich, Berlín, 2003.

Naqvi, Fahma, *Trügerische Vertrautheit*, Synema, Viena, 2010.

Ornella, Alexander D.; Knauss, Stefanie, *Fascinatingly Disturbing*, Pickwick Publications, Eugene, Oregón, 2010.

Price, Brian; Rhodes, John David (dossier), *On Michael Haneke*, Wayne State University Press, Detroit, 2010.

Speck, Oliver C., *Funny Frames, The Filmic Concepts of Michael Haneke*, Continuum, Nueva York, Londres, 2010.

Wheatley, Catherine, *Michael Haneke's Cinem: The Ethic of the Image*, Berghahn Books, Nueva York, Londres, 2009.

Artículos de Michael Haneke

«Film als Katharsis», en *Austria (in)feli: Zum österreichischen Film der 80er Jahre*, Francesco Bono (editor), Edition Blimp, Graz, 1992.

«Believing not Seeing», en *Sight & Sound FilmFestival Supplement*, Londres, noviembre de 1997.

«Schrecken und Utopie der Form», *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 7 de enero de 1995 (traducción: «Terror and Utopia of Form: Robert
Bresson's
Au hazard Balthazar», en Grundmann, Roy (ed), *A Companion to Michael Haneke, op. cit.*).

«*71 Fragments of a Chronology of Chance*: Notes to the Film», en Riemer, Willy (ed), *After Postmodernism: Austrian Film and Literature in Transition*, Ariadne Press, Riverside, California, 2000.

«Violence in the Media», en Grundmann, Roy (ed), *A Companion to Michael Haneke, op. cit.*).

Guiones publicados

Le Septième Continent, in Horwath, Alexander (ed), *Der Siebente Kontinent: Michael Haneke und seine Filme, Alexander Horwath, op. cit.*

La Pianiste, d'après le roman de Elfriede Jelinek, Petite Bibliothèque des Cahiers du cinéma, París, 1970.

Caché, L'Avant-Scène du cinéma, Nº 558, París, enero de 2007.

Das Weisse Band, Das Drehbuch zum Film, Berlin Verlag, 2010 (traducción del alemán por Bernard Mangiante, publicado por Actes Sud, Arles, 2011).

Amour, Actes Sud, Arles, 2012.

Documental sobre Haneke

Montmayeur, Yves, *Michael Haneke: Profession réalisateur*, estreno en salas en Francia: 14 de mayo de 2014. DVD/Blu-ray KMBO, 2015. (*Michael H*, estreno en salas en España 25 de octubre de 2013).

Agradecimientos

Michel Cieutat y Philippe Rouyer quieren dar las gracias a:

Jean-Luc Douin, que fue el primero en apoyar este proyecto.

Jean-Marc Roberts, así como a Manuel Carcassone, sus editores, y Debora
Kahn-Sriber,
su hada madrina en Stock.

Filmmuseum de Viena: Alexander Horwath y Roland
Fischer-Briand,
así como a Paolo Caneppele y Walter Moser.

La Ópera de París: Françoise Roussel y Gilles Pichon.

Les Films du Losange: Margaret Menegoz y Régine Vial; A
Wega-Film:
Veit Heiduschka;

Monika Willi; Marin Karmitz; Matilde Incerti.

Yves Montmayeur y sus maravillosos Making of.

Brigitte Cieutat, por su atenta relectura.

N. T. Binh, Valérie Carré, Nicolas Guérin, Clara-Nour Chaponot, Arnaud Delcher, Susie Haneke, Christoph Kanter, Ida Rouyer, François Thomas y Jacques Zimmer, por su ayuda inestimable; y a la revista *Positif*, que propició el encuentro original.

Pero, sobre todo, quieren dar las gracias muy especialmente a Michael Haneke, que se implicó sin límites para que este libro existiera y que puso a su disposición numerosos documentos y fotos personales.

Notas

[1] Dirigida por el vienés Karl Hartl, estrenada en Austria el 20 de diciembre de 1955. < <

[2] «Schrecken und Utopie der From, Bresson's Au hasard Balthazar», in Verena Lueken, Kinoerzählungen, Hanser Verlag, Munich, 1995. < <

[3] El representante más famoso del movimiento estudiantil de Alemania Occidental en 1968. Posteriormente fue uno de los miembros fundadores del partido alemán de Los Verdes. < <

[4] Nombre que se da popularmente a un texto o película donde debe resolverse una intriga criminal. «Whodunit» por «Who has done it?», «¿Quién ha sido?». < <

[5] Durante una conferencia en la Universidad de Columbia en 1939, Alfred Hitchcock definió el MacGuffin como sigue: «Es el elemento alrededor del que gira cualquier guion. En una historia de ladrones, casi siempre es un collar, y en una historia de espías, solo puede ser un documento». El MacGuffin lleva al protagonista a vivir una multitud de peripecias que acaban superándole para que el espectador le dé cada vez menos importancia (cf. el uranio en las botellas de vino en Encadenados). < <

[6] Y no «Fräulein». La ausencia de diéresis corresponde a la pronunciación incorrecta por parte de numerosos extranjeros, sobre todo estadounidenses, durante la posguerra (tal como se oye en la primera escena de la película). < <

[7] 1985. Película de Niki List y Hans Selikovsky, con Christian Schmidt y Andreas Vitàsek, emitida por Arte France con el título *Un homme à succès*. < <

[8] Martin Luther y Thomas Münzer o los comienzos de la contabilidad. < <

[9] Término musical que designa la suspensión o prolongación de una nota o de un acorde, incluso de un silencio. < <

[10] Se trata de *La donna che vivera sola*, uno de los seis sketches de la película *lo uccido, tu uccido* (1965), de Gianni Puccini, nunca estrenada en España. < <

[11] DVD/Blu-Ray, C Major Entertainment, 2013 < <